Anatomie Littéraire

DU MÊME AUTEUR

A LA SOCIÉTÉ DU « *MERCURE DE FRANCE* » :

Témoignages (L'Unité de Jean Moréas. Anatole France homme d'action. La Complexité de Remy de Gourmont. Le Pli professionnel chez le magistrat. Sociologie criminelle). Vol. in-18. . . . »

Témoignages. Deuxième série (Plaidoyer pour Renan. Octave Mirbeau chauffeur. Les Assises de Remy de Gourmont. L'Esprit du passé chez Loti. Deux aspects d'Anatole France. Bourdelle. Le rôle du Mercure de France. Le Protestantisme d'André Gide. Relisons Zola. L'Enfance de Gambetta). Vol. in-18 . . . . »

Témoignages. Troisième série (J.-H. Fabre : L'Homme et l'Œuvre. Moréas dévoilé. L'Hellénisme de Maurice Barrès. L'Entomologie et J.-H. Fabre. André Rouveyre. Ephraïm Mikhaël). Vol. in-18 . »

SOUS PRESSE :

Analyses Familières.

MARCEL COULON

Anatomie Littéraire

PARIS
LIBRAIRIE DES LETTRES
12, Rue Séguier, 12

IL A ÉTÉ TIRÉ DE CET OUVRAGE :

5 exemplaires sur vergé pur fil Lafuma numérotés de 1 à 5.

LA PRÉCOCITÉ
DE
RIMBAUD

LA PRÉCOCITÉ DE RIMBAUD

Prodigieusement rapide à naître, plus rapide encore à s'évanouir, Rimbaud à quinze ans est en possession de ses dons surnaturels, à seize ans il a produit ses plus beaux vers, à dix-huit il a terminé sa tâche. Quelques mois de l'existence d'un enfant ont suffi à composer une page des plus attirantes et durables de l'anthologie.

Le génie poétique est hâtif. Malherbe, La Fontaine, Vigny, Leconte de Lisle, qui produisent tard, constituent l'exception d'une règle bien générale. Mais aucun de nos grands poètes, Hugo, Musset mêmes, n'offrirent précocité comparable à celle-ci. C'est à vingt ans qu'ils donnent leur premier livre. N'est-il pas piquant de se dire que si la mort eût pris trois, quatre ans après que Rimbaud a conquis des droits à la gloire le futur auteur des *Contemplations* et celui de *Namouna*, nul ne soupçonnait la perte des lettres ? A l'époque où il peut écrire :

Moi qui, fuyant toujours les cités et les cours,
De trois lustres à peine ai vu finir le cours,

qu'est-ce que Hugo? — Un terrible rimailleur qui coule pêle-mêle épîtres, odes, élégies, tragédies, satires, charades et madrigaux dans un plat moule officiel. Et Musset, et Théophile Gautier, l'un de ceux qui devinrent de meilleure heure originaux et savants, n'ont peut-être pas droit encore au titre de versificateur. — Vous invoquez Byron, dont les *Heures de Paresse* furent écrites sous les ombrages universitaires de Cambridge. Mais à quel âge? Dix-neuf ans. A cet âge, il y a beau temps que Rimbaud n'est plus.

Car entré brusquement dans la demeure des Muses, l'étrange visiteur l'abandonne avec la même soudaineté, et pas plus qu'il ne semble possible de voir d'où il est venu, on ne comprend par où il a fui. Il y a dans le départ mystère plus déconcertant encore que dans l'arrivée. Le sillage d'un météore, la chute d'un aérolithe, ou, pour ne point sortir du domaine humain, le passage d'un de ces monstres de vitesse que déchaîne l'industrie automobile ne donne pas une image trop poétiquement exagérée de l'apparition de Rimbaud dans notre ciel littéraire. Mais cette voiture enragée, mais cette étoile filante, mais ce

Calme bloc ici-bas chu d'un désastre obscur,

nous croyons savoir leur origine, leur but, leurs raisons. Un rossignol en roulade manque à notre oreille. Mais interrogeant la nuit et le ténébreux feuillage, nous imaginons la serre qui cloua silen-

cieusement le gosier divin. Nons percevons l'œil phosphorescent du hibou, nous entendons son aile d'ouate...

L'apparition et la disparition de Rimbaud sont un accident unique qu'aucun fait connu ne peut expliquer et dont nulle analogie n'aidera à éclaircir le mystère, un problème dont aucune hypothèse naturelle ne facilite la solution.

I

Rimbaud est né le 20 octobre 1854, à Charleville. Entré au collège à onze ans, il commence sa rhétorique en octobre 1869. A ce moment il compose *Les Etrennes des Orphelins*, le plus ancien des poèmes qui nous sont restés de lui. Fin août 1870, il a produit déjà un quart de son œuvre, lorsqu'il déclare ne plus vouloir poursuivre ses études, fort brillantes sur le chapitre des lettres, et s'enfuit à Paris. Arrêté à sa descente du train pour vagabondage, puis au bout de quelques jours rendu aux siens, il s'échappe derechef au début d'octobre, gagne Charleroi, Bruxelles, Douai, d'où il est ramené administrativement à Charleville, ayant composé en trois semaines d'une existence sans feu ni lieu un second quart, environ de ses reliques. *Au Cabaret vert*, *La Maline*, *Ma Bohême* :

Je m'en allais, les poings dans mes poches crevées...

sont le fruit le plus significatif de cette seconde équipée.

Il produira encore et notamment *Les Assis*, *A la*

Musique, de novembre à février 1871, tandis que Charleville et Paris investis le retiennent impatient. Nouvelle escapade, en février, à pied, à travers les troupes allemandes ; nouveau retour où l'obligent le froid et la faim. En mai, toujours dépourvu de ressources, il échoue pour la troisième fois dans la capitale et s'enrôle parmi les insurgés de la Commune. Il les quitte quelques jours avant l'arrivée des Versaillais et revient chez lui en mâchant l'invective *Paris se repeuple.* Séjour à Charleville jusqu'en septembre et éclosion du *Bateau Ivre.* Quatrième voyage à Paris sous les auspices de Verlaine. Cette fois l'admiration que ses poèmes ont suscitée lui vaut un domicile et des subsides. Il étonne les cénacles, de Banville à Charles Cros. Hugo l'appelle « Shakespeare enfant », Carjat le photographie, Forain le croque et Fantin-Latour l'assoit à son « Coin de Table ». En avril 1871, retour non moins obligatoire que les précédents, car son caractère et ses façons ont découragé les sympathies aussi vite et aussi fort que son génie les avait acquises. Il rapporte, avec *Les Chercheuses de Poux*, le sonnet des *Voyelles* et quelques-unes de ses *Illuminations.* D'avril à juillet, tantôt en Ardennes, tantôt à Paris, il composera quelques pièces dont *Comédie de la Soif*, qui seront ses adieux à la poésie ; et, sauf à de rares instants, il abandonnera le vers pour la prose. Mais déjà la littérature commence à ne plus l'intéresser. En juillet il part pour la Belgique avec

Verlaine. Ils sont en Angleterre en septembre. Vers le milieu de décembre, il quitte Verlaine à Londres, rentre à Charleville. Si toutes les *Illuminations* ne sont pas encore écrites, il n'en reste guère.

Un second voyage à Londres, mais de quelques jours, au début de l'année suivante. Entre son retour et le départ pour un troisième voyage, il compose *Une Saison en Enfer*. Mai les revoit à Londres, Verlaine et lui ; juillet à Bruxelles, où Verlaine, dont il veut se séparer, le blesse d'un coup de revolver.

Pendant que Verlaine entame les deux ans de détention que son acte lui vaudra, Rimbaud, expulsé de Belgique, revient à Roche, près Vouziers, berceau de sa famille maternelle, et prépare l'édition d'*Une Saison en Enfer*. Elle paraît en octobre à Bruxelles. Il jette immédiatement au feu les quelques exemplaires que son éditeur lui a envoyés. La littérature ne le reverra plus.

Dès lors son existence veut être un vagabondage sans arrêt. En novembre 1873 il est à Paris, sitôt après à Londres, puis en Ecosse. Rappelé en janvier 1875 pour le tirage au sort et exempté par le service de son frère, il s'installe en février à Stuttgart. Puis parcourt l'Allemagne, traverse les Alpes, gagne Milan, Turin, Sienne, Livourne, en route pour les Cyclades. Epuisé par ses marches forcenées, il tombe malade, se fait rapatrier à Marseille, où il séjourne à l'hôpital. Sitôt re-

posé, il pousse une pointe sur la frontière d'Espagne, s'engage dans une bande carliste, et reparaît à Charleville, en octobre.

1876 le voit au Helder, au service de la Hollande. Envoyé à Sumatra, il déserte et erre à travers l'archipel jusqu'à ce qu'il puisse embarquer à Batavia sur un navire anglais. Il touche à Liverpool, longe en bateau la Grande-Bretagne, le littoral norwégien, danois, hollandais, les côtes de France, s'arrête à Bordeaux d'où, par la route, infatigable et seul, il arrive dans les Ardennes le 31 décembre.

En avril 1877, Rimbaud est à Vienne pour gagner l'Asie Mineure. Blessé au cours d'une rixe, qui motive son expulsion, il revient à Charleville par la Bavière. Il file tout de suite en Hollande, se rend à Hambourg, à Copenhague, à Stockholm. En automne, après une courte escale sous le toit maternel, il arrive à Marseille et s'embarque pour Alexandrie. Malade, il est débarqué sur le rivage italien, visite Rome et retourne passer l'hiver auprès des siens.

En avril 1878, après un second voyage à Hambourg, il est en Suisse, qu'il parcourt en large et en long. En juin, à Roche. Le 17 novembre, à Gênes. En décembre, à Alexandrie.

En 1879 il visite Chypre. Juin le trouve à Roche, où la fièvre typhoïde l'oblige à un long séjour.

Au mois de mars 1880, il entre en Egypte. Il

est derechef à Chypre le 20 mai. Fin juillet, il visite les ports de la Mer Rouge. En août, à Aden, il entre au service d'une maison française qui fait le commerce du café. En novembre, il est envoyé tenir un comptoir sur la terre africaine à Harar. Après maintes pérégrinations, notamment dans les Gallas, il se voit rappelé à Aden au début de 1882. Il en repart dès les premiers mois de 1883 et, faisant de Harar son centre d'opérations, exécute une série d'expéditions dont l'une en Ogadine, est l'objet de sa part d'un Rapport que publie la Société de Géographie. En 1885, à Aden, alors qu'il se morfond depuis dix-huit mois dans une inaction pédestre qui l'exténue, il quitte ses patrons, part pour Tadjourah, près d'Obock, et s'établit à son compte. Tour à tour trafiquant, ingénieur et explorateur, il mène jusqu'au plus profond de l'Ethiopie une vie errante et rude. En mai 1886 nous le trouvons à Aden, en juillet à Tadjourah, en avril 1887 au Choa, au Caire en août, à Aden en octobre. En 1888 il retourne fonder un comptoir à Harar. En 1891, au moment où, ayant réalisé une petite fortune, il songe à passer quelques mois auprès des siens, il est atteint d'une tumeur au genou gauche. On le transporte à Aden. A Marseille, le 22 mai, il subit l'amputation de la jambe, Epuisé, marqué par la mort, il parvient à Roche, d'où le chasse son démon. Incapable de marcher et de se tenir debout, il décide qu'il retournera en Orient. Il n'arrive à

Marseille que pour entrer à l'hôpital le 24 août. Il y meurt le 10 novembre dans une souffrance atroce [1].

1. L'étude publiée de 1896 à 1901 dans la *Revue d'Ardenne et d'Argonne* sous le titre *Arthur Rimbaud*, par MM. Bourguignon et Houin, donne à peu près tout ce qui se sait de cette vie. Je la préfère, au point de vue documentaire, aux travaux plus connus de Paterne Berrichon et de Delahaye. Mais ces travaux ont un intérêt de psychologie et de commentaire grand et sans leurs auteurs, que MM. Bourguignon et Houin ont soigneusement enquêté leur étude à eux, qui n'ont pas connu Rimbaud, perdait une bonne part de son mérite.

M. Paterne Berrichon, beau-frère du poète, ne l'a pas connu non plus, mais il a utilisé les souvenirs de sa famille et particulièrement ceux de Mme Isabelle Rimbaud, sa sœur. Celle-ci n'a guère vu vivre son frère qui, à partir de 1870, époque où elle n'avait que dix ans, n'a fait au foyer familial que des apparitions rares, brèves et peu communicatives, mais elle l'a vu mourir et nous a laissé de sa mort un récit poignant.

L'un des deux livres de Berrichon : *La Vie de Jean-Arthur Rimbaud*, publié en 1897, englobe toute l'existence de l'homme ; le second : *Jean-Arthur Rimbaud*, 1854-1873, publié en 1912, n'étudie que le poète.

L'étude de M. Ernest Delahaye : *Rimbaud* (1906), tient plus de la critique que du récit ; mais une seconde étude, publiée de 1907 à 1910 dans la *Revue d'Ardenne et d'Argonne*, est anecdotique. M. Delahaye a connu Rimbaud au collège ; il l'a suivi jusqu'à mai 1873 ; depuis cette date, il ne l'a revu qu'une fois en 1879.

On connaît les études et notices de Verlaine, premier éditeur de Rimbaud. M. Isambard, professeur du poète au collège de Charleville, n'était jusqu'à ces temps derniers que l'auteur de quelques articles de journaux sans grand intérêt documentaire, ayant d'ailleurs fortement aidé tant à la documentation de Verlaine qu'à celle de MM. Bourguignon et Houin. Mais il serait regrettable qu'il n'achèvat point l'étude: *Lettres retrouvées d'Arthur Rimbaud*, commencée n° janvier-février-mars 1911 de *Vers et Prose*. Elle éclaire l'existence du poète en 1870 et 1871, complète les travaux antérieurs, les corrige sur plusieurs points.

Dans son *Paul Verlaine* (1907), M. Edmond Lepelletier, qui

II

Ce n'est pas un paradoxe de prétendre que nous ne possédons pas ses vers de jeunesse et que nous en sommes avec lui comme nous en serions avec Hugo, si Hugo ne nous était connu qu'à partir des *Orientales*.

Dans sa rage de se détruire, Rimbaud a réussi à nous priver non seulement des balbutiements de sa lyre, mais encore de ces essais qui correspondent chez Hugo à ce *Discours sur les avantages de l'Étude* dont je viens de citer deux vers, et même de ces demi-résultats qui se nomment chez le Hugo de dix-neuf ans *Buonaparte* ou *Le poète dans les Révolutions* (1821). Ce serait être injuste pour les *Etrennes des Orphelins* de ne pas reconnaître qu'elles sont supérieures de métier et de pensée aux « odes » susdites. Mais il serait injuste pour ces odes de mettre en parallèle

a connu Rimbaud à Paris en 1871 et 1872, donne quelques détails fort précieux.

Pour la période post-littéraire de Rimbaud, nous avons un document de première main, les *Lettres* d'Egypte, d'Arabie et d'Abyssinie, publiées, en 1899, par M. Berrichon (Mercure de France 1 vol.).

leur auteur avec celui des *Etrennes*. Ils n'ont pas le même âge poétique et le plus jeune des deux n'est pas celui qu'on pense.

En d'autres termes, les *Etrennes* et *Buonaparte* ne correspondent pas dans la vie de ces deux enfants prodiges à des périodes analogues ; et Rimbaud, de quatre ans moins âgé que Hugo, a déjà franchi des étapes que l'autre n'a pas entamées.

Son poème a paru au n° du 2 janvier d'un magazine de 1870 « la Revue pour Tous ». On ne peut donc le placer longtemps après l'époque où terminent ses quinze ans : 20 octobre 1869[1].

Ce que sont les vers de l'enfant le plus précocement génial qui

> de trois lustres à peine a vu finir le cours,

Hugo est là pour le dire. Mais voici Rimbaud dont le troisième lustre n'est peut-être pas achevé.

> La chambre est pleine d'ombre. On entend vaguement
> De deux enfants le triste et doux chuchotement ;

1. Il se peut aussi qu'il soit antérieur à cette date. En tous cas, il semble que la Revue vienne de le recevoir, lorsque son n° du 26 décembre publie, dans la rubrique : Correspondance : — « *M. Rim...*, à Charleville. — La pièce de vers que vous nous adressez n'est pas sans mérite et nous nous déciderions sans doute à l'imprimer, si, par d'habiles coupures, elle était réduite *d'un tiers...* » Rimbaud a apporté à ce remaniement la rapidité que nous lui verrons mettre partout, puisque le poème put être imprimé dans le n° du 2 janvier.

Leur front se penche, encore alourdi par le rêve,
Sous le long rideau blanc qui tremble et se soulève.
Au dehors, les oiseaux se rapprochent, frileux ;
Leur aile s'engourdit sous le ton gris des cieux.
Et la nouvelle année, à la suite brumeuse,
Laissant tomber les plis de sa robe neigeuse,
Sourit avec des pleurs et chante en grelottant.

Et le récit marche, en six paragraphes nettement coupés, sans longueur et sans défaillances. Suivez-le. Si vous ne confondez point le simple avec l'enfantin, le naïf avec le puéril, convenez que ni dans le fond ni dans la forme il n'accuse l'extrême jeunesse de son auteur. Assurément, il y a là plus de mérite et de promesses qu'en *Buonaparte* ; il y a là surtout plus de maturité. A quinze ans, Rimbaud est poétiquement plus âgé qu'Hugo à dix-neuf.

Un autre point de comparaison, qui pour ne pouvoir être plus légitime, ne risquera pas de paraître aussi téméraire. Ce Rimbaud évoque Coppée. *Le Reliquaire* (1866) ; *Les Intimités* (1868) contiennent plusieurs tableaux dans la manière des *Etrennes*. Leur auteur a l'antériorité ; et quoique Rimbaud ait pu puiser son inspiration dans la partie moderne de *La Légende des siècles*, où Coppée a sans doute trouvé la sienne, on peut faire le cadet tributaire de l'aîné. Précisément le premier volume de Coppée renferme un poème, *Une Sainte*, où il est question aussi d'une demeure orpheline :

C'est une histoire simple et très mélancolique
Que raconte l'étrange et lugubre relique :
Les baisers sur les mains froides des vieux parents,
La bénédiction tremblante des mourants
Et puis deux orphelins tout seuls, le petit frère
Infirme, étiolé, qui souffre et qui se serre,
Frileux, contre le sein d'un ange aux cheveux blonds.

L'anecdote diffère, mais ce sont personnages analogues, dans un logis de même loyer et semblable ameublement, depuis l'horloge jusqu'au lit. Les sentiments sont du même ordre. Or les vers de Coppée frappent par leur science prosodique, ouvrage d'un homme dont on louera toujours le métier et qui le possède déjà. Mais Coppée a vingt-quatre ans et il y a longtemps (nous ont appris ses biographes) qu'il trime et lime. Notre gamin se montre sensiblement l'égal de ce déjà vieux routier du mètre. En avance de quatre ans sur Hugo, sur Coppée Rimbaud l'est de dix.

Car ce qui frappe dans cette pièce, c'est la façon dont l'auteur domine son sujet. Plutôt que par un frère aîné ses orphelins paraissent considérés par un père :

Doux geste du réveil, ils avancent le front ;
Et leur vague regard tout autour d'eux repose,
Ils se croient endormis dans un paradis rose...
Au foyer plein d'éclairs chante gaîment le feu ;
Par la fenêtre, on voit là-bas un beau ciel bleu ;
La nature s'éveille et de rayons s'enivre,
La terre, demi-nue, heureuse de revivre

A des frissons de joie aux baisers du soleil
Et dans le vieux logis tout est tiède et vermeil.

Nous avons tous versifié. Nous avons tous traité de ces thèmes sentimentaux. Demandons-nous ce que nous aurions versé de larmes apprises et bégayé... d'enfantillages si, sur la fin de nos quinze ans, on nous eût proposé celui-ci. Imaginons seulement ce que, à cet âge, Coppée, Hugo lui-même eussent fait d'un sujet pareil. Songeons à ce que ce pauvre diable d'Eugène Manuel en eût fait... en a fait entre vingt-cinq et soixante ans.

Il semble qu'après *Les Etrennes* Rimbaud n'ait pas grand'chose à apprendre, d'essentiel, quant à la prosodie et à la narration. Cependant, la pièce qu'on nous donne comme sa seconde marque un évident progrès. C'est qu'elle appartient à un genre singulièrement plus difficile. Après l'élégie dans ce qu'elle n'a pas de moins tendre, *Le Forgeron*, en effet, nous offre l'épopée dans ce qu'elle n'a pas de moins grand.

Cette page épique, fille probable de l'union des *Châtiments* et de *La Légende* avec l'Histoire de Michelet, oppose à l'Ancien Régime déchu la Révolution victorieuse le jour où Louis XVI coiffa du bonnet phrygien une tête vouée à la guillotine. — Coglione ! s'exclame en le regardant un sous-lieutenant d'artillerie qui s'appelait Bonaparte. Mais voici, en face du pauvre sire, le serf transfiguré et lavé jusqu'à l'éclatante blancheur des

injures séculaires ; un serf devant lequel Bonaparte lui-même aurait tremblé lorsqu'il s'appela Napoléon :

Le bras sur un marteau gigantesque, effrayant
D'ivresse et de grandeur, le front vaste, riant,
Comme un clairon d'airain, avec toute sa bouche,
Et prenant ce gros-là dans son regard farouche,
Le Forgeron parlait à Louis Seize, un jour
Que le peuple était là, se tordant tout autour
Et sur les lambris d'or traînant sa veste sale.

Or le bon roi, debout sur son ventre, était pâle...

Pris si haut, le ton monte jusqu'à la fin du long poème par d'invisibles et savantes gradations, et les personnages quittent la scène l'un majestueux, l'autre pitoyable davantage encore qu'ils étaient entrés.

Il reprit son marteau sur l'épaule.
La foule
Près de cet homme-là se sentait l'âme saoule,
Et, dans la grande cour, dans les appartements
Où Paris haletait avec des hurlements,
Un frisson secoua l'immense populace.
Alors de sa main large et superbe de crasse,
Bien que le roi ventru suât, le Forgeron,
Terrible, lui jeta le bonnet rouge au front.

C'est beaucoup de dire d'un poème qu'il n'est pas inférieur pour l'éloquence et le pittoresque à la moyenne des poèmes similaires de Hugo, mais

il faut le dire de ce *Forgeron*. Et je ne sais si l'on trouverait quelque part un tableau plus fourmillant et hurlant :

Il le prend par le bras, arrache le velours
Des rideaux et lui montre, en bas, les larges cours
Où fourmille, où fourmille, où se lève la foule,
La foule épouvantable avec des bruits de houle,
Hurlant comme une chienne, hurlant comme une mer,
Avec ses bâtons forts et ses piques de fer,
Ses tambours, ses grands cris de halles et de bouges :
Tas sombre de haillons, saignant de bonnets rouges.

Mais il y a là quelque chose qui me touche davantage que tant de pittoresque et de vie ; il y a dans la main de cet enfant un don plus singulier que cette puissance dramatique. Et ce qui accuse vraiment la maturité de Rimbaud, c'est son sang-froid, sa possession de soi, sa raison.

A ce début de 1870, républicain farouche, il collectionne *La Lanterne* de Rochefort, et décalque, en les enlaidissant, des grotesques de Daumier et d'André Gill pour en faire des partisans de l'Empire et inscrire sous leurs gros pieds plats : *un votant, oui.* — « Il ne se gênait nullement pour apporter en classe d'histoire des dissertations où il célébrait Marat, Robespierre, les invoquant dans des phrases telles : les Jeunes vous attendent [1]. » Et bientôt l'émeute parisienne le trouvera dans ses rangs. La sincérité de ses con-

1. Bourguignon et Houin (*Rev. d'Ardenne et d'Argonne*, 1896).

victions avertit donc quiconque a la moindre idée de son caractère que, s'il se mêle de chanter la Révolution, il n'apportera point de timidité à la tâche. Mais elle serait de nature à faire craindre que ce lecteur enthousiaste de Michelet et de Hugo n'échappât point à ces écueils sentimentaux sur lesquels un Hugo, un Michelet, malgré les leçons de l'âge, vinrent briser quelquefois la barque du bon goût et de la mesure.

Or, je ne crois pas que, parmi les poèmes apologétiques qu'elle a inspirés, il s'en trouve un qui présente dans un raccourci aussi fidèle l'âme de la Révolution. Jamais, à ma connaissance, les raisons qui ont nécessité le mouvement libérateur de Jacques Bonhomme, les mobiles économiques qui, par-dessus Rousseau et les philosophes, conduisirent les paysans à l'incendie des châteaux et le peuple à l'envahissement des Tuileries n'ont été exprimés avec, d'une part, autant de véhémence et, d'autre part, autant d'exactitude. Et en tant que vérités historiques, aucun des arguments qui sortent de la bouche du Forgeron prodigieux ne sont à reprendre. Taine n'y eût trouvé rien à redire.

Et nous piquions les bœufs vers les sillons des autres ;
Le Chanoine au soleil filait des patenôtres
Sur des chapelets clairs grenés de pièces d'or ;
Le Seigneur, à cheval, passait, sonnant du cor ;
Et l'un, avec la hart l'autre, avec la cravache,
Nous fouaillaient.

*

. . . .
Moi, je sais maintenant : moi je ne peux plus croire
Quand j'ai de bonnes mains, mon front et mon marteau
Qu'un homme vienne là, dague sous le manteau,
Et me dise : « Mon gars, ensemence ma terre ! »

Mais, vérités historiques, ces cris de honte ancienne et d'orgueil présent sont élevés à une puissance logicienne qui, la vertu de l'expression aidant, les met au rang des vérités éternelles ; et elles seront à dire et à entendre tant qu'il y aura des possédants et des non-possesseurs, des ventres pleins et des ventres vides. Quel syndicaliste absolu, las des demi-satisfactions que le socialisme parlementaire obtient de façon si lente, ne prendrait pas aujourd'hui à son compte ce couplet :

Puis, tu peux y compter, tu te feras des frais
Avec tes hommes noirs, qui prennent nos requêtes
Pour se les renvoyer comme sur des raquettes...
Pour mitonner des lois, coller des petits pots
Pleins de jolis décrets roses et de droguailles,
S'amuser à couper proprement quelques tailles,
Pour se boucher le nez quand nous marchons près d'eux,
Nos doux représentants qui nous trouvent crasseux !
. . . .
Ah ! ce sont là les plats
Que tu nous sers, bourgeois, quand nous sommes féroces,
Quand nous brisons déjà les spectres et les crosses ?...

Si ces extraits ne suffisaient pas pour convaincre d'une si anormale précocité, je citerais *Sen-*

sation, la pièce classée la troisième par les éditeurs et qu'on date de mars 1870. Je la donne en rappelant que c'est un enfant de quinze ans et demi qui emmagasine dans son tablier d'écolier une pareille quantité de verdure et d'air.

Par les soirs bleus d'été, j'irai dans les sentiers
Picoté par les blés, fouler l'herbe menue :
Rêveur, j'en sentirai la fraîcheur à mes pieds.
Je laisserai le vent baigner ma tête nue.

Je ne parlerai pas ; je ne penserai rien.
Mais l'amour infini me montera dans l'âme
Et j'irai loin, bien loin, comme un bohémien
Par la Nature, — heureux comme avec une femme.

III

Les Etrennes des Orphelins ayant une date certaine, et la plus ancienne des pièces qui nous ont été conservées, on la considère comme sa première production. Il naîtrait, en tant que poète, au début de sa rhétorique, et son professeur Izambart serait le Moïse dont la baguette déterminera le jaillissement de la source. — « Grâce à lui, Rimbaud se mit à traduire Juvénal, Tibulle, Martial et Properce, et connut bientôt Rabelais, Villon, V. Hugo, Musset, Gautier, Baudelaire, Leconte de Lisle, et tous les Parnassiens. Dès lors il s'adonna tout entier à la poésie avec une ardeur fiévreuse... Il rimait partout, même en classe... Ses versions étaient, pour la plupart, traduites en vers [1]. »

Je pense plutôt que si l'influence de M. Izambard a pu élargir l'orifice du pertuis et grossir le débit de la source, depuis longtemps elle se répandait au jour. Le professeur aura apporté à l'élève — dont le rapprochaient son âge, sa qua-

1. Bourguignon et Houin, *Revue d'Ardenne et d'Argonne*, 1896.

lité de rimeur, ses opinions politiques — un appui moral, des encouragements, quelques outils. Il aura sanctionné, ratifié un état de fait. Qu'il y ait beaucoup de mystère dans cette enfance, ce n'est pas une raison pour vouloir que rien ne s'y soit passé de façon normale. Entre l'inaccoutumé et l'impossible, il y a de la marge. Paterne Berrichon affirme que son futur beau-frère naquit les yeux grands ouverts et qu'aussitôt sa naissance, « comme la garde-malade chargée de l'emmaillotter l'avait posé sur un coussin, à terre, pour aller chercher quelque détail de maillot, on le vit avec stupéfaction descendre de son coussin et ramper, rieur, vers la porte [1]... ». — Certes, sa précocité physique a pu être aussi surprenante que sa précocité intellectuelle, mais s'il a dû se diriger beaucoup, beaucoup plus tôt que les enfants les plus hâtifs, je préfère croire qu'il esquissa tout au moins le minimum des indispensables gestes coutumiers. Il est difficile de comprendre comment il est parvenu, vers octobre 1869, à écrire les *Etrennes ;* il est impossible de concevoir qu'il soit arrivé du premier coup à un pareil résultat. Et je n'admets pas d'ailleurs qu'un esprit aussi furieux de lecture ; qui, depuis son entrée au collège, marquait pour la partie littéraire une extrême supériorité sur ses compagnons, attende d'être en rhétorique pour connaî-

1. *Jean-Arthur Rimbaud : le Poète,* p. 18.

tre autrement que de nom Baudelaire, Hugo et Coppée, dont la triple influence dans les *Etrennes* se fait jour. Ni que celui qui éprouvait tant de plaisir et connaissait tant de gloire à composer des vers latins (ayant obtenu, en seconde, le premier prix au concours académique) n'ait point eu le désir d'en écrire de français.

La question a son importance et elle n'intéresse pas que Rimbaud, mais tous les petits prodiges littéraires, et même sort du domaine de l'intelligence littéraire pour envahir le domaine de l'intelligence pure. Et suivant la façon dont on voudra la résoudre, on éclaircira ou on obscurcira les mystérieuses avenues du spontané ou de l'inconscient. Mais, au seul point de vue de la psychologie des artistes de génie, il s'agit de savoir si, par rapport à Rimbaud, un Hugo, qui passe pour le type de la vitesse poétique, a marché avec lenteur ; jusqu'où peut aller la part du subit dans l'éclosion des œuvres (du *saltus* au sens de l'adage du vieux Linné) et de mesurer la limite de la vitesse avec laquelle les sensations, les images, les idées arrivent à se cristalliser dans les formes durables dont l'art dispose.

A quel âge se placeraient donc les premiers essais de Rimbaud ? A quel âge le ferez-vous, dira-t-on, l'exact contemporain du Victor Hugo de trois lustres ? — Ma foi entre six et huit ans, à vue de nez. Alors, dans *Les Poètes de sept ans*, où il donnera plus tard sa psychologie enfantine,

le terme « poète » ne devrait pas être pris au figuré. A cet âge, en tous cas, le poète perce chez le prosateur. Et celui-ci figure dans un de ses cahiers d'écolier, datant de 1862. Il y a, égaré dans ce cahier, consacré à des brouillons de versions latines une narration à lire [1]. Toute, depuis le paysage du début, qui ne déshonorerait aucune plume :

... Le soleil, flambeau terrestre, s'éteignait en laissant échapper de son corps de feu une dernière et faible lueur qui cependant laissait encore voir les feuilles vertes des arbres, les petites fleurs qui se flétrissaient, et le sommet gigantesque des pins, des peupliers et des chênes séculaires... Une brise fraîche agitait les feuilles des arbres avec un bruissement à peu près semblable à celui que faisaient les eaux argentées du ruisseau qui coulait à mes pieds. Les fougères courbaient leur front vert devant le vent...

jusqu'à la tirade finale avec ses « saperlipote de saperlipopette, saperlipopettouille, saperlipouille et saperpouillotte » d'une verve rabelaisienne à la Ubu. Et Rimbaud s'y trouve complet, avec ses réminiscences d'une vie antérieure, présage des visions qui peupleront les *Illuminations* et la *Saison en Enfer*, avec ces grondements de révolte qui font de son œuvre un volcan. L'enfant qui écrit ceci est déjà un écrivain ; et si l'on comprend

1. On la trouvera dans les deux volumes de Paterne Berrichon. C'est seulement dans le premier que l'auteur donne expressément la date de 1862.

que, parti de là, dans quelques années, il arrivera aisément à produire les *Etrennes*, on reste convaincu, en présence de la puissance poétique que ces quelques pages recèlent, que leur auteur, s'il ne produit pas de vers à sept ans, n'attendra pas encore sept ans pour en produire.

Une pareille hypothèse, si aucune constatation matérielle ne la confirme, aucune ne la contredit. Rien n'établit que Rimbaud n'a point rimé avant les *Etrennes*. Avant cet envoi à la *Revue pour Tous*, qui devait être pour sa mère une surprise du nouvel an, sa famille ignorait qu'il s'adonnât à la poésie. Mais l'on sait jusqu'à quel point cette bouche cadenassée était capable de discrétion. Et sa famille se bornait d'ailleurs, à ce point de vue, à sa mère qui, disons-le, était bien le contraire de la confidente en pareil chapitre ; sa sœur, Isabelle, dont les souvenirs ont été utilisés par ses biographes, étant sa cadette de six ans. Ses papiers de jeunesse ne renferment aucun vers. Mais ils ne renferment non plus nulle prose, à part celle que je viens de signaler ; ils sont d'ailleurs fort peu nombreux et Rimbaud a effacé toutes ses traces poétiques. — « Brûlez, *je le veux*, et je croix que vous respecterez ma volonté comme celle d'un mort, brûlez *tous les vers que je fus assez sot* pour vous donner », écrit-il, en juin 1871, à un correspondant inconnu [1]. Ces vers,

1. Lettre retrouvée tout récemment et publiée par *la Nouvelle Revue Française* d'octobre 1912.

c'est *Le Forgeron*, *Soleil et Chair*, *Ma Bohème*, *Ce qui retient Nina*, etc., la moitié, en somme, de ce que nous avons (bénis soient les désobéissants !) recueilli. Quels vers latins possède-t-on de lui ? Nous savons cependant qu'il a composé en latin beaucoup de poèmes.

En soupçonnant que l'auteur des *Etrennes* est déjà un « vieux » versificateur, nous ne diminuons pas le caractère prodigieux de sa précocité, mais nous rendons moins difficile à résoudre l'énigme qu'elle propose. Comment les Muses ont-elles pu lasser si vite un amant si vigoureux ou être lasses de lui ? — Voilà le problème. Il y a quelque utilité à augmenter du double ou du triple la durée d'un attachement que tout indiquait bâti pour être définitif.

Voici parmi un verger d'arbres semés le même jour un arbre qui cesse de produire à l'époque où ses frères commencent. Sa production a duré trois ans (me dit leur jardinier) et il semblait qu'il ne s'arrêterait plus. — Mais, en interrogeant le bonhomme, j'apprends que c'est seulement trois ans avant que l'arbre devînt stérile, qu'il pénétra dans le verger. Et vingt circonstances me dénotent d'autre part que, plusieurs saisons auparavant, quand ses frères n'étaient que des arbrisseaux, celui-ci avait tout l'aspect d'un arbre.

Cette hypothèse accueillie, la brusque et précoce stérilité de ce génie devient d'autant moins inexplicable que son développement obéit à des

lois particulières. L'heure de Rimbaud n'a pas la durée de l'heure normale. M. Ernest Delahaye ne cesse, à chaque occasion, d'observer que nos instruments de mesure du temps et de l'espace spirituels ne sont pas faits pour ce temps et pour cet espace-ci ; qu'à leur arithmétique ne peuvent servir nos tables de logarithmes et nos barèmes. Recherchant, par exemple, les raisons qui ont pu décider le poète à abandonner ses études, malgré ses succès, la haute estime de ses maîtres, l'admiration de ses camarades, les sollicitations, les menaces maternelles et tout ce qui rendait apparemment insensée une pareille détermination : — « Rimbaud (dira-t-il) vivait deux fois plus vite que le commun des mortels ; à seize ans il en avait sous certains rapports trente ou quarante et un quadragénaire ne va plus en classe. Rimbaud sentait tellement cela que [1]... »

Sa vitesse, Rimbaud l'utilise dans le champ entier de l'intelligence et de l'action. A ce point de vue, son existence apparaît une, indivisible. Ecolier il applique aux lettres, à la politique, ce don magique de comprendre, d'apprendre, de vouloir, de réaliser avec une rapidité furieuse. La politique et la poésie abandonnées il s'attache à l'étude des langues vivantes — si bien que le polyglotte chez lui est aussi extraordinaire que le poète, — aux sciences exactes et physiques et

1. *Revue d'Ardenne et d'Argonne*, 1907-1908.

à leurs applications, à l'exploration, au négoce. Insister sur ce trait de caractère, le plus significatif de tous avec son orgueil et son instinct de révolte, étudier de près sa rapidité mentale, sœur de cette rapidité physique que prouve son vagabondage, ce n'est point ici le lieu. Mais, dans le seul domaine poétique, qu'elles font du chemin les bottes de ce petit Poucet aussi fabuleux que le personnage de la fable ! Vous vous en rendez compte en unissant *Les Etrennes* et *Une Saison en Enfer*, avec le trait d'union : fin 1869-début 1873, pourvu que vous sachiez bien forme et fonds, la distance qui sépare ces deux pôles et chacun de leurs degrés. Les faits sont là : né avec les *Etrennes* ou « poète de sept ans », en quelques années, Rimbaud a vécu davantage que la plupart des poètes en vingt, ou trente. Or vingt ans, c'est déjà une longue vie pour un poète. Combien la vivent, parmi ceux qui meurent avec des cheveux blancs ? Croyez-vous que si Coppée après ses *Contes en vers* (1881 ; *le Reliquaire* est de 1866) eût abandonné la lyre, nous perdions grand'chose ? Les admirateurs de Sully-Prudhomme diront-ils ce que, dix ans seulement après son premier livre, ou douze, leur maître ajouta d'utile à son œuvre ? Regardons plus haut : avec Leconte de Lisle, Verlaine, nous vérifions une loi grâce à laquelle un Laforgue, un Mikhaël, un Charles Guérin peuvent mourir prématurément sans se nuire... en servant leur gloire, peut-être.

Que Rimbaud n'ait gardé sa flamme qu'un temps très court, nous en sommes moins snrpris en songeant combien la flamme poétique est d'essence brève. Mais la difficulté n'est pas qu'il ait perdu son génie dans le sens où Leconte de Lisle après les *Poèmes tragiques* (publiés en 1886, mais la plupart fort antérieurs), Verlaine après *Parallèlement* (dont le meilleur fut écrit quinze ans avant sa parution : on pourrait presque dire après *Amour*, 1888) ont perdu le leur. Elle consiste dans ceci que Rimbaud, qui vivra trente-sept ans, n'est plus poète dès sa dix-huitième année, tandis que les autres resteront, au moins de volonté, du moins par définition, poètes aussi longtemps qu'ils sont restés hommes. Elle est dans ceci : qu'il semble que Rimbaud a *abandonné* la poésie, tandis que les autres n'ont cessé de la poursuivre ; que son abandon s'est produit ou paraît s'être produit dans des conditions de gratuité incompréhensibles.

IV

Combien le cas de Rimbaud est loin des cas les plus rapprochés de lui, deux exemples actuels le disent. Voici deux poètes qui, jeunes, ont rompu commerce avec la muse : Paul Bourget, Anatole France. Poètes et non simples versificateurs. Ce n'est pas parce que leur réputation de prosateurs a étouffé dans l'esprit du public, et même dans leur propre esprit, jusqu'au souvenir de leurs vers que nous leur refuserons un titre que nul ne leur refuserait si, même inférieurs à leurs premières productions, ils eussent continué à publier des recueils. Pour moi je vois dans Bourget l'un des rares chanteurs de la génération précédant immédiatement la symboliste qui ait apporté dans le concert des poètes de second ordre — et le second ordre poétique n'est guère plus garni que le premier, — une note juste et neuve. Une petite place lui est réservée dans l'Anthologie, la relecture des *Aveux* m'en persuade encore une fois. Ce n'est pas pour rien que Moréas et Laforgue, à leurs débuts, l'ont considéré comme un maître. Même il me semble qu'à une époque où non pas ses romans, mais sa critique — échéance plus loin-

taine — ne s'ouvrira plus, ses vers séduiront encore. Pour l'auteur des *Vers Dorés*, lequel parmi les parnassiens d'arrière-garde (Sully, Coppée, Heredia mis à part) viendrait avant lui ? Voyons ce n'est pas Mendès ? Serait-ce Xavier de Ricard, Mérat, Valade ? Cet honnête Dierx — dont on peut bien dire ce qu'on pense maintenant qu'on n'a plus à craindre de le contrister ?... Affaire d'appréciation. Mais enfin, voilà ce qu'il suffit qu'on m'accorde : France et Bourget sont de ceux dont on regrette qu'ils n'aient point persévéré. Et dont on ne s'explique pas, sans réflexion, que leurs derniers vers soient plus près de leur cinquième que de leur sixième lustre. Dire qu'il y a du mystère dans leur abandon de la poésie, ce sera donc rendre moins mystérieuse la carence de Rimbaud, en tenant compte bien entendu de ces deux circonstances : d'abord que leur génie, grand par rapport à beaucoup de poètes persistants, est faible par rapport à celui de Rimbaud ; ensuite que leur abandon de la poésie, prématuré en soi, par rapport à celui de Rimbaud reste tardif.

Eh bien, toutes choses égales d'ailleurs, le cas d'Anatole France et de Bourget offre peu d'analogies avec l'auteur du *Bateau Ivre*. Car, outre que la rupture, chez eux, n'a pas ce caractère inouï de brutalité que prend la sienne ; outre que peut-être aussi elle n'a rien de définitif et qu'ils nous offriront — qui sait ? — une preuve de cette affirmation lamartinienne que le vent de la poésie

Souffle à l'aurore ou souffle tard,

leur « forfait » a des causes qui n'en font pas, comme celui de Rimbaud, un problème d'apparence insoluble.

Supposons que la rupture soit venue d'eux. Elle s'explique, dans une certaine mesure, par leur caractère volage. Elle s'appelle non pas abandon de l'amour, mais abandon d'une maîtresse. Non pas abandon des Muses, mais d'une muse. Il y a, chez France et Bourget, victoire de la prose sur la poésie, de l'élément analytique sur l'élément imaginatif. Ils ne cessent d'être poètes que pour être davantage littérateurs. Ils changent de voie, ils ne cessent pas de marcher.

Supposons, ce qui est bien plus probable, qu'au lieu d'être, vis-à-vis de la poésie, dans la situation d'amants volages, ils furent dans celle d'amants délaissés ; qu'au lieu des Thésée ils aient joué les Ariane. Supposons qu'ils ont cessé de chanter parce qu'ils n'avaient plus de voix. Rien de très surprenant pour qui se reporte à leurs vers. L'un et l'autre, sous l'influence d'un esprit critique, dont ils ont assez montré, depuis, l'étendue et l'acuité, ont senti qu'ils avaient fini leur tâche, qu'ils avaient, en tant que poètes, dit tout ce qu'ils avaient à dire. Oui, en lisant les vers d'Anatole France, on conçoit qu'il ait poussé le scrupule jusqu'à voir qu'il ne s'éleverait pas au-dessus d'un bon disciple de Baudelaire d'une part,

de Leconte de Lisle d'autre part, lui dont la muse semble un amalgame, singulièrement adroit d'ailleurs, de ces deux maîtres. Et qu'il ait préféré la première place dans la bourgade de la prose que la cinq ou sixième dans la Rome de la prosodie. En d'autres termes, chez un France comme chez un Bourget regardés de haut, beaucoup plus haut que les poètes d'ordinaire savent se regarder, il ne pouvait y avoir progrès ni renouvellement. Eux-mêmes ou leur démon l'auront compris.

Ni la première, ni la seconde de ces deux raisons ne s'appliquent à Rimbaud.

Chez lui, l'abandon de la poésie, c'est l'abandon absolu et définitif de toute littérature. Du jour d'octobre 1873 où il détruira sa *Saison en Enfer* — elle-même une renonciation expresse et motivée au métier d'écrire, — il n'écrira plus ni vers ni prose. Et brusquement le voici porté pour toujours aux antipodes de l'art. Pas un mot dans sa conversation, pas une ligne dans ses lettres d'où quelqu'un qui ne l'aurait point connu écrivain inférerait qu'il y eût un écrivain chez lui. Et cet oubli de son ancienne passion se changera en dégoût, sitôt qu'on la lui rappelle. Sans rechercher la cause de ce dégoût, il faut que je le signale. Car il est une des données du problème, un des éléments qui le rendent difficultueux. Non seulement Rimbaud ne fait plus de littérature, mais il s'en déclare écœuré. Il ne souffre pas qu'on lui en parle. Absurde ! ridicule ! dégoûtant ! voilà ce

que ses parents et son ami Delahaye lui entendront dire de ses vers les rares fois qu'ils oseront une allusion vite retirée [1]. Lorsqu'il apprit leur publication par Verlaine, « il fut péniblement impressionné et entra dans une grande colère [2] ». Qu'un de ses condisciples de collège, quelques mois avant sa mort, lui signale le retentissement dans les milieux littéraires de 1890 du *Bateau Ivre* et du sonnet des *Voyelles*, il ne lui répondra même pas [3]. Outre ses lettres d'Arabie et d'Abyssinie où le prosaïsme le plus insolent de la part d'un ex-poète et si passionné s'étale, voyez son Rapport à la Société de Géographie, sur l'Ogadine [4] ! Certes, ce n'est pas en pareil lieu qu'on doit nécessairement chercher de la littérature et j'admets qu'en 1883, pris tout entier par l'ardent désir de gagner sa vie et menant une assez dangereuse et fort occupée existence, Rimbaud fut loin des préoccupations d'un Loti. Mais, dans ce Rapport, le mépris pour la description, le tour littéraire a quelque chose de curieux. Que dis-je ! ce n'est pas du mépris, c'est un désintéressement complet et naturel, le désintéressement que l'on a pour ce dont on ne connaît pas l'existence. Pour saisir l'étrangeté de Rimbaud, il faut voir que,

1. Berrichon et Delahaye, Préface aux œuvres de Rimbaud (éd. 1898).
2. Berrichon, *la Vie de Jean-Arthur Rimbaud*, p. 137.
3. Berrichon, *ibid.*, p. 203.
4. Comptes-Rendus de la *Société de Géographie*, année 1884. Ce Rapport est publié par M. Berrichon, *op. cit.*, pp. 160 et s.

dans la seconde moitié de sa vie, il est exactement aussi loin des lettres qu'il en a été rapproché pendant la première. — « Oui ! nous ne saurions croire, oui ! et nous prétendons à le démontrer, que ce poète, lorsqu'il mourut, à l'âge à peu près du Christ, n'allait pas revenir dans les Lettres pour y faire œuvre de Dieu [1]. » — Laissons à M. Paterne Berrichon, s'il la possède toujours, cette touchante illusion. La question de savoir si Rimbaud serait revenu aux lettres ne mérite pas, à notre avis, une minute d'examen.

1. Berrichon. *op. cit.*, p. 27.

V

Que son génie fût insuffisant pour durer, voilà ce que nous n'admettons pas davantage. Son œuvre en mains, je le considère non pas comme notre plus grand poète, mais comme une nature poétique dont nul n'a égalé la richesse en tant que possibilité. Le fruit a avorté, mais même en comparant Rimbaud à Hugo, à Lamartine, je ne crois pas que le lyrisme français ait jamais été sur le point de produire fruit aussi beau, aussi bien venu.

Et d'abord il n'appartient pas à cette classe de poètes : Malherbe, Mallarmé ou Heredia, à qui la Muse demande toute leur volonté et leur temps et qui se trouvent par conséquent à la merci des contingences. Ne pensons pas que les circonstances de la vie l'ont contrarié. Loin de là, et les huit ans de vagabondage qui séparent sa fuite de l'art de son existence de négoce, quelles belles conditions, semble-t-il, pour un génie assoiffé de nature et de liberté comme le sien ! En tous cas sa facilité, sa fécondité passent largement la moyenne. Sans doute son œuvre tient un court

volume, 2300 lignes de vers environ et un peu moins de lignes de prose. C'est encore beaucoup pour le travail de trois années et matériellement il nous laisse déjà autant que les poètes susdits. Mais nous n'avons pas toute son œuvre. Où sont, par exemple, pour partir des *Etrennes des Orphelins*, ces versions traduites en vers dont les biographes nous parlent? Ouvrages non négligeables que ces manières de devoirs : l'un deux ce n'est rien de moins qu'*Ophélie*, émouvant cantique où la Nature et la Liberté reçoivent un tribut dignes d'elles [1]. Des premiers poèmes de Rimbaud ne paraissent nous avoir été conservés que ceux que M. Izambard put tenir. Mais il n'est pas à présumer que l'élève ait remis au professeur, sans exception, tous les produits de sa lyre. Pour

1. Ou je m'abuse, ou il y a là un mouvement d'une langue et d'une musique rares.

... O pâle Ophélia, belle comme la neige,
Oui tu mourus, enfant, par un fleuve emporté.
C'est que les vents tombant des grands monts de Norvège
T'avaient parlé tout bas de l'âpre liberté !

C'est qu'un souffle inconnu, fouettant ta chevelure,
A ton esprit rêveur portait d'étranges bruits ;
Que ton cœur entendait la voix de la Nature
Dans les plaintes de l'arbre et les soupirs des nuits !

Les deux strophes suivantes, et la finale du poème ne sont pas moins belles. *Ophélie* n'est pas précisément la traduction d'une version mais le développement d'un sujet de vers latins. Pour regretter que les devoirs en prose de Rimbaud ne nous aient pas tous été conservés, il suffit de lire le seul qu'ait gardé M. Izambard : *Lettre de Charles d'Orléans à Louis XI pour solliciter la grâce de Villon*, que M. Berrichon a reproduit.

la période suivante, Verlaine a donné des titres de pièces perdues. De récentes découvertes ont réduit à trois ces poèmes : *Les Veilleurs* (qu'il déclare le chef-d'œuvre de Rimbaud), *Les Réveilleurs de la Nuit*, *Les Mains de Jeanne-Marie*. Croire que Verlaine connut toute la production de 1871-1872 ne serait pas plus sage que de supposer M. Izambard muni de tout ce qui fut écrit en rhétorique. Une lettre du poète, datée du 15 mai 1871 [1], mentionne deux pièces dont on ne nous avait jamais parlé : « *Amants de Paris* (cent hexamètres) et *Mort de Paris* (deux cents hexamètres). » Ont disparu aussi des poèmes en prose : *Photographie des Temps passés,* dont M. Delahaye se souvient [2], séries de tableaux ou d'esquisses sur les grandes époques de l'histoire, et *La Chasse Spirituelle*, dont Verlaine a possédé l'important manuscrit, lequel joue un rôle dans l'histoire de ses démêlés conjugaux. Est-ce là tout ? Nous ignorions *Les Déserts de l'Amour,* dont M. Berrichon vient de retrouver des fragments, œuvre courte ou longue, on ne sait, peut-être inachevée, peut-être complète. Enfin, en 1870 et 1871, concurremment avec le poète, a existé chez Rimbaud un théoricien politique fort écrivant, lequel offrira sa plume en octobre 1870 (but du second départ de la maison maternelle) à un journal de Charle-

1. Publiée avec d'autres lettres de Rimbaud au n° d'octobre 1912 de la *Nouvelle Revue Française*.

2. Delahaye, *Rimbaud,* p. 111.

roi. M. Delahaye, qui écouta beaucoup discourir ce théoricien, nous parle d'un travail de sociologie, projet de constitution, « œuvre considérable tant par sa forme que son esprit », qui semble à tout jamais perdu. On peut donc dire que Rimbaud poète et prosateur écrivait sans peine. Autant que cela peut se sentir, son œuvre en donne d'ailleurs l'impression.

Mais la première condition d'un génie durable : la *variété*, il la possède comme personne. Aucune lyre n'avait plus de cordes, plus de flèches aucun carquois. A voir que chacun de ses poèmes diffère des autres par le sujet, le rythme, le tour et le ton, on s'émerveille. Quand on constate qu'il ne s'est jamais répété, ni seulement rappelé et que dans chaque genre qu'il emploie il parvient à une sorte de maîtrise, on est étonné de la multiplicité de ses éléments. Un peu pour donner une idée de cette variété j'ai analysé ses deux premiers poèmes et cité le troisième. Et l'on a vu qu'entre *Les Etrennes* et *Sensation* il y a aussi peu de rapport qu'entre *Les Etrennes* et *Le Forgeron*, qu'entre *Le Forgeron* et *Sensation*. Mais la pièce IV : *Soleil et Chair*, voilà encore du nouveau.

L'amour charnel de la Nature que *Sensation* proclame, ce poème en donne les assises philosophiques. Profession de foi panthéiste, opposition, sur le terrain esthético-religieux, du paganisme à ce christianisme dont Rimbaud, après l'avoir

adoré dans sa prime jeunesse, se montrera, adolescent, l'ardent ennemi. Jamais le regret des Dieux de l'Olympe n'a été exprimé chez nous avec autant de foi Il est probable d'ailleurs que ce poème puise son inspiration à la source sacrée de Lucrèce ; et ici, je dirai pour la pensée de Rimbaud ce que M. Delahaye a si bien dit de sa forme [1] et que ses idées comme sa métrique ont l'esprit latin. Oui, le panthéisme primordial du *De Natura*, dont aucun de nos grands poètes, entravé par l'hérédité chrétienne, n'a su accepter l'héritage, j'en perçois ici l'écho :

Le Soleil, le foyer de tendresse et de vie,
Verse l'amour brûlant à la terre ravie ;
Et, quand on est couché sur la vallée, on sent
Que la terre est nubile et déborde de sang ;
Que son immense sein, soulevé par une âme,
Est d'amour comme Dieu, de chair comme la femme,
Et qu'il renferme, gros de sève et de rayons,
Le grand fourmillement de tous les embryons. —
Et tout croit, et tout monte !
O Vénus, ô déesse !
Je regrette les temps de l'antique jeunesse,
Des satyres lascifs, des faunes animaux,
Dieux qui mordaient d'amour l'écorce des rameaux
Et dans les nénuphars baisaient la Nymphe blonde.
Je regrette les temps où la sève du monde...
Dans les veines de Pan mettait un univers.

1. Delahaye, *op, cit.*, pp. 59 et s.

Dira-t-on que ce début rappelle *Rolla ?* Il y a ici un ton autrement sincère, énergique. Les sentiments ont quelque chose de plus farouche, de plus viril, de plus vierge.

Et quand on est couché sur la vallée, on sent...

Musset n'aurait point subi des frissons pareils et l'œuvre de Rimbaud en est pleine. (Voyez *Sensation* ; voyez cette merveilleuse illumination qui commence : « J'ai embrassé l'aube d'été... ») Dans son regret de la nudité antique, à Musset, on ne trouve, par rapport à de pareilles images, qu'une fantaisie de libertin, de... voyeur, si je puis dire. Ses nymphes, ses faunes, sa Vénus Astarté, il les aperçoit à travers les peintures de Boucher et les Métamorphoses d'Ovide ou plutôt son « Art d'aimer ». Oui, il y a entre l'une et l'autre mythologie la distance qui sépare Ovide et Lucrèce. Au poète de Rolla, Rimbaud est supérieur par la gravité, la religiosité de sa vision. Ecoutez-le prophétiser le retour à la Nature de l'homme affranchi des vaines terreurs auxquelles nous devons le dieu de tristesse qui « nous attelle à sa croix ».

Si les temps revenaient, les temps qui sont venus...
Car l'Homme a fini, l'Homme a joué tous les rôles.
Au grand jour, fatigué de briser des idoles,
Il ressuscitera, libre de tous ses Dieux,
Et, comme il est du ciel, il scrutera les cieux.
L'idéal, la pensée invincible, éternelle,
Tout le Dieu, qui vit sous son argile charnelle

Montera, montera, brûlera sous son front
Et quand tu le verras sonder tout l'horizon,

Grande Vénus,

Tu viendras lui donner la rédemption sainte.
Splendide, radieuse, au sein des grandes mers
Tu surgiras, jetant sur le vaste Univers
L'Amour infini dans un infini sourire.
Le Monde vibrera comme une immense lyre
Dans le frémissement d'un immense baiser...

Mais cette éloquente invocation pâlit, artis sensu, devant les tableaux qui terminent le poème ; et ici on se demande si notre langue, dans le genre descriptif, fut souvent maniée mieux :

O grande Ariadné, qui jettes tes sanglots
Sur la rive, en voyant fuir là-bas sur les flots,
Blanche sous le soleil, la voile de Thésée,
O douce vierge enfant qu'une nuit a brisée,
Tais-toi !

ou bien :

La blanche Séléné laisse flotter son voile
Craintive sur les pieds du bel Endymion
Et lui jette un baiser dans un pâle rayon...

et encore :

La Source pleure au loin dans une longue extase..
C'est la Nymphe qui rêve, un coude sur son vase...

Au beau jeune homme blanc que son onde a pressé...
Une brise d'amour dans la nuit a passé...

Regardez l'image de Zeus, de Léda, de Bacchus, de Cypris, de Cybèle. Si Rimbaud ici ne dépasse pas Chénier, il lutte avec lui sans désavantage. Or non seulement il n'abusera pas de ces peintures, alors qu'un volume, en pareille langue, composé de poèmes reliés par un mysticisme païen aussi fort, constituerait une œuvre vraiment idéale, mais la mythologie ne reparaîtra plus sur sa lyre.

Le poème suivant, en effet, *Ophélie*, nous transporte loin de la Grèce,

Sur l'onde calme et noire où dorment les étoiles,
La blanche Ophélia flotte comme un grand lis...

Bal des Pendus (je suis l'ordre des éditeurs) [1] accuse un romantisme ultra-gothique, collaboration d'Aloysius et de Baudelaire, auquel le poète ne reviendra pas. *Tête de Faune*, autre chose encore, et qui véritablement, langue et image, ne rappelle rien de connu, sauf qu'il y a du faune dans l'âme et dans le corps, ou tout au moins dans la cervelle de Rimbaud :

Dans la feuillée, écrin vert taché d'or,
Dans la feuillée incertaine et fleurie...

1. Edition publiée en 1898 par Paterne Berrichon et Delahaye à la Société du *Mercure de France*.

Vénus Anadyomène, sonnet, nous montre un nouveau côté de sa verve qui se présentera très et trop, mais jamais sous le même aspect ; mauvaise herbe envahissante et diverse : l'ironie, mais une ironie féroce, armée sans scrupules de l'injurieux et de l'abject. Cette malheureuse, émergeant de sa baignoire, sa large croupe

Belle hideusement d'un ulcère à l'anus,

c'est de l'Abel Faivre avant la lettre et le terrible caricaturiste n'injuriera pas la vieillesse féminine plus... lâchement. Un justicier social impitoyable paraît dans le *Châtiment de Tartufe* et le héros de Molière modernisé subit de lui un traitement plus cruel en douze vers que son ancêtre en cinq actes.

Peuh ! Tartufe était nu du haut jusques en bas.

Or, vous n'avez là que quelques-unes des productions que ce formidable génie a poussées dans l'espace des six mois, qui l'acheminent du début au milieu de ses seize ans...

de Leconte de Lisle d'autre part, lui dont la muse semble un amalgame, singulièrement adroit d'ailleurs, de ces deux maîtres. Et qu'il ait préféré la première place dans la bourgade de la prose que la cinq ou sixième dans la Rome de la prosodie. En d'autres termes, chez un France comme chez un Bourget regardés de haut, beaucoup plus haut que les poètes d'ordinaire savent se regarder, il ne pouvait y avoir progrès ni renouvellement. Eux-mêmes ou leur démon l'auront compris.

Ni la première, ni la seconde de ces deux raisons ne s'appliquent à Rimbaud.

Chez lui, l'abandon de la poésie, c'est l'abandon absolu et définitif de toute littérature. Du jour d'octobre 1873 où il détruira sa *Saison en Enfer* — elle-même une renonciation expresse et motivée au métier d'écrire, — il n'écrira plus ni vers ni prose. Et brusquement le voici porté pour toujours aux antipodes de l'art. Pas un mot dans sa conversation, pas une ligne dans ses lettres d'où quelqu'un qui ne l'aurait point connu écrivain inférerait qu'il y eût un écrivain chez lui. Et cet oubli de son ancienne passion se changera en dégoût, sitôt qu'on la lui rappelle. Sans rechercher la cause de ce dégoût, il faut que je le signale. Car il est une des données du problème, un des éléments qui le rendent difficultueux. Non seulement Rimbaud ne fait plus de littérature, mais il s'en déclare écœuré. Il ne souffre pas qu'on lui en parle. Absurde ! ridicule ! dégoûtant ! voilà ce

que ses parents et son ami Delahaye lui entendront dire de ses vers les rares fois qu'ils oseront une allusion vite retirée [1]. Lorsqu'il apprit leur publication par Verlaine, « il fut péniblement impressionné et entra dans une grande colère [2] ». Qu'un de ses condisciples de collège, quelques mois avant sa mort, lui signale le retentissement dans les milieux littéraires de 1890 du *Bateau Ivre* et du sonnet des *Voyelles*, il ne lui répondra même pas [3]. Outre ses lettres d'Arabie et d'Abyssinie où le prosaïsme le plus insolent de la part d'un ex-poète et si passionné s'étale, voyez son Rapport à la Société de Géographie, sur l'Ogadine [4] ! Certes, ce n'est pas en pareil lieu qu'on doit nécessairement chercher de la littérature et j'admets qu'en 1883, pris tout entier par l'ardent désir de gagner sa vie et menant une assez dangereuse et fort occupée existence, Rimbaud fut loin des préoccupations d'un Loti. Mais, dans ce Rapport, le mépris pour la description, le tour littéraire a quelque chose de curieux. Que dis-je ! ce n'est pas du mépris, c'est un désintéressement complet et naturel, le désintéressement que l'on a pour ce dont on ne connaît pas l'existence. Pour saisir l'étrangeté de Rimbaud, il faut voir que,

1. Berrichon et Delahaye, Préface aux œuvres de Rimbaud (éd. 1898).
2. Berrichon, *la Vie de Jean-Arthur Rimbaud*, p. 137.
3. Berrichon, *ibid.*, p. 203.
4. Comptes-Rendus de la *Société de Géographie*, année 1884. Ce Rapport est publié par M. Berrichon, *op. cit.*, pp. 160 et s.

siques et moraux ; abus des excitants et des stupéfiants ; jeûnes ; hallucinations ; hantises de crime, de honte, de folie, il demeure, au plus fort de ses excès, naturel et sincère. A « épuiser en lui tous les poisons pour n'en garder que les quintessences », à se soumettre à « l'ineffable torture » où il deviendra, « entre tous, le grand malade, le grand criminel, le grand maudit, — et le suprême Savant ! » il anéantira son génie, mais il démontrera la force de son réalisme, incapable de chasser un naturel qui revient au galop monté en croupe avec lui. Un *sensationniste :* M. Delahaye, l'homme qui l'a le mieux connu, en lui appliquant cette épithète a donné une clef qui l'ouvre. Mais il faut, cette épithète, la prendre à la lettre et se dire que les mots qui sont sortis de cette bouche, même quand ils voulaient être une traduction très libre, ultra-fantaisiste et de nature à égarer les indiscrets, n'ont pu devenir au sens complet du terme : invention, mensonge.

Paterne Berrichon, dans son commentaire de *Mémoire*,

L'eau claire ; comme le sel des larmes d'enfance ;
L'assaut au soleil des blancheurs des corps de femmes...

(etc.), s'il n'a sans doute pas reconstitué d'une façon absolument rigoureuse le thème de cette pièce incompréhensible avant qu'il soit venu nous l'expliquer, a du moins prouvé qu'elle est un type de

poème symbolique ou symboliste [1]. Il a montré que, dans cette « illumination », Rimbaud transpose les détails d'une scène familiale où sa mère, ses sœurs et lui-même peut-être [2] jouent. Il a découvert, sans conteste, le lieu du drame : ces prairies où coule la Meuse depuis les remparts de Mézières jusqu'au Bois-en-Val caropolitain. De maintes proses ésotériques comme *Enfances*, M. Delahaye reconstitue le décor natal. Route de Charleville à Rocroi, forêt de la Havetière et ce Bois de la Culbute dont le nom hantait Verlaine, comment s'être promené, en effet, dans votre lumière et dans vos ombres, les *Illuminations* à la main, sans vous reconnaître !...

Ce don qu'a Rimbaud même quand il cherchera à mériter le mieux le titre de visionnaire — ou plutôt, il y a une nuance, de *voyant*, — ce pouvoir de rester sur le sol, de s'accrocher au réel, cette impossibilité de bâtir complètement en l'air, son œuvre, éloquemment, les proclame. « Prodigieuse autobiographie psychologique ! » — dit Verlaine d'*Une saison*. Mais tout chez Rimbaud ressortit à l'autobiographie, à la confession. Confession, autobiographie, la *Saison* ne l'est pas davantage que *Les Poètes de sept ans*, *Bateau Ivre*, *Les Premières Communions* et, ma foi ! le reste. La plupart des

1. *Jean-Arthur Rimbaud, le Poète*, pp. 66 et s.

2. Je dis peut-être ; car, à mon avis, Rimbaud a plutôt évoqué là un des départs de son père du foyer familial que l'une de ses propres fuites. Mais, mon hypothèse valable, l'instinct réaliste du poète n'en serait point diminué.

Illuminations, dans leurs paysages, leurs anecdotes, leurs paraboles sont des états d'âme, des allusions, des portraits. Non, certes, également clairs; mais derrière les déformations les plus subtiles et même là où l'auteur a le mieux tenté, pareil au cerf du fabuliste, de « confondre et brouiller sa voie », il reste, dis-je, de quoi l'identifier, de quoi, peu ou prou, reconstituer son atmosphère. Est-il un poète plus constamment subjectif, plus naturellement égotiste que celui-ci ? — Je n'en vois pas. Cette superposition de l'œuvre et de l'homme, voilà ce qui engage l'analyste. Certain non seulement qu'il y a une solution au problème, mais encore que ses éléments se trouvent à notre portée, voilà ce qui attire à poursuivre l'énigme dans ses pires profondeurs. Avec des documents comme *Vagabonds*, *Délires*, etc., hésiter, par exemple, à pénétrer le dangereux secret des rapports de Verlaine et de Rimbaud, il faudrait être un psychologue bien tremblant !...

Quitte à déformer, à partir du jour où il concevra sa théorie du *voyant* (aboutissant de Quincey, de Baudelaire, de Poe), quitte à déformer jusqu'à rendre méconnaissable, Rimbaud part d'un fait réel, d'un sentiment éprouvé, d'une sensation. *Sensation* — le titre est significatif — pousse un premier cri d'indépendance. Le poète jure de marcher sans répit ni fin, libre dans la nature libre, tant que les chemins n'auront pas usé ses jambes, serment à la lettre, hélas ! tenu. De son

premier voyage à Paris, terminé au Dépôt et à Mazas, à moins que ce ne soit du quatrième et de son séjour à la caserne de Babylone où la Commune le versera parmi les Tirailleurs de la Révolution — sortiront les triolets du *Cœur Volé*, si amers sous leur masque plaisantin. Son équipée en Belgique (octobre 1870) nous vaudra la belle grappe de sonnets dont *Ma Bohême* est le grain central. De même que la maussaderie du « père Hubert », le bibliothécaire municipal de Charleville, à servir notre insatiable liseur dictera *Les Assis*, l'occupation de la Capitale par les troupes versaillaises fera jaillir *Paris se repeuple*. Et c'est sans doute une page, sinon vécue pendant la Commune, du moins pensée au cours des mois parisiens de 1870-1871, où la rage de révolte de Rimbaud atteindra le paroxysme, que le terrifiant

Qu'est-ce pour nous, mon cœur, que les nappes de sang
Et de braise ?...

ces six quatrains où la Muse de l'anarchie, avec mille bombes, explose.

On dit qu'au cours du séjour littéraire à Paris, après maintes pérégrinations lamentables, Rimbaud en guenilles et pouilleux fut hospitalisé par Banville. *Les Chercheuses de Poux* tireraient leur origine des visites que M[mes] de Banville et Hugo firent à « l'enfant », dans la mansarde où le poète des *Cariatides* l'avait logé. Elles seraient les « deux grandes sœurs charmantes » qui

assoient l'enfant auprès d'une croisée
Grande ouverte où l'air bleu baigne un fouillis de fleurs,
Et dans ses lourds cheveux où tombe la rosée
Promènent leurs doigts fins, terribles et charmeurs,

ces doigts « électriques et doux » lesquels

Font crépiter parmi les grises indolences
Sous leurs ongles royaux la mort des petits poux.

Je n'en crois rien ; mais (puisqu'il faut une explication à toute légende) il n'est pas impossible que le rêve ait germé dans l'esprit du poète. Ce miséreux en révolte contre les préjugés sociaux, cet ennemi de la femme, de la richesse, de la respectabilité, employant à le débarrasser de sa vermine d'aristocratiques mains et pliant à immortaliser cette scène singulière la plus parfaite harmonie (rien de plus musical, n'est-ce pas ? que ces strophes) — cela est bien dans la manière mystificatrice du cynique et génial gamin, cela est bien dans le ton de sa conduite parisienne. A moins que Rimbaud, tout simplement, n'ait copié une scène comme la vie quotidienne en présente à tous les yeux. En tous cas, j'admets qu'*A la Musique* photographie les bourgeois de Charleville, leurs femmes, leurs filles ; j'admets la version qui se donne de *Roman ;* l'explication de M. Gaubert sur le fameux sonnet des *Voyelles* (calqué sur un abécédaire, ce qui ne signifie pas que Rimbaud n'y ait voulu ébaucher un instant une théorie verbo-picturale) ; l'histoire de l'invocation aux

Morts de quatre-vingt-douze et de quatre-vingt-treize [1]

rapportée par M. Izambard avec tant de précision.

Bref, il y a chez Rimbaud — sans préjudice d'une imagination dont on ne peut contester la puissance pour peu qu'on ait lu *Bateau Ivre* — un naturaliste sans rival en prosodie. Un copiste de la Nature, à la fois de grande surface et de détail, large comme la nappe, minutieux ainsi que la gouttelette, dont la facture sur le terrain de l'achevé évoque les maîtres flamands et hollandais. Rimbaud peintre réaliste ! De ce point de vue défilerait toute son œuvre. Verlaine voyait Goya dans les admirables *Effarés ;* j'y vois des ressemblances toutes septentrionales :

Noirs dans la neige et dans la brume,
Au grand soupirail qui s'allume,
Leurs culs en rond,

A genoux, cinq petits — misère ! —
Regardent le boulanger faire
Le lourd pain blond.

Ils voient le fort bras blanc qui tourne
La pâte grise et qui l'enfourne
Dans un trou clair ;

Ils écoutent le bon pain cuire.
Le boulanger au gras sourire
Chante un vieil air.

1. *Vers et Prose*, tome XXIV

Téniers, Steen, Van Ostade, ce n'est sans doute personne d'entre eux, mais c'est leur école. La seconde moitié d'un non moins admirable poème, encore que moins vanté : *Ce qui retient Nina*, promène aux Musées d'Amsterdam et d'Anvers. Cuyp, Potter, Breughel, un des vôtres a mis de la couleur, là. Car comme vos toiles, cela sent

l'étable pleine
De fumiers chauds
Pleine d'un rythme lent d'haleine
Et de grands dos
Blanchissant sous quelque lumière ;

cela montre dans un clair obscur digne de vos paysages, « tout là-bas »

Une vache *fienter* [1], fière
A chaque pas,

et plus près, dans vos intérieurs où les ombres mêmes sont illuminantes,

Les lunettes de la grand'mère
Et son nez long
Dans son missel, le pot de bière
Cerclé de plomb...

Les fesses luisantes et grasses
D'un gros enfant
Qui fourre à genoux dans les tasses
Son museau blanc

1. Le vers est : une vache fienterait, fière.

Frôlé par un mufle qui gronde
D'un ton gentil
Et pourlèche la face ronde
Du cher petit.

Cependant que *Le Buffet* semble verni par toi, Pieter de Hoogh ; que les servantes de *La Maline*, du *Cabaret Vert* apportant

du jambon tiède dans un plat colorié...

...Mais je m'arrête, n'ayant pas l'intention d'analyser le génie réaliste du poète, ni son génie, car parler de sa peinture obligerait à parler de sa musique ; à prouver que si le monde de la couleur lui est ouvert, le monde des sons ne lui est pas interdit ; que, peut-être, au musicien le peintre cède ; — et désireux simplement de conclure que quand on dispose à ce point de la Nature et de sa nature on est bâti pour chanter toute la vie sans arrêt, dût-on devenir centenaire.

VII

Si l'on n'imagine pas Rimbaud se taisant parce qu'il n'a plus rien à dire, parce que son fonds poétique se trouve épuisé, on l'imagine moins encore muet parce qu'il ne peut plus rien dire parce qu'il ne se trouve plus dans les conditions qui le rendirent capable de chanter. Et ici je ne m'appuie plus sur la grandeur de son génie pour soutenir que son génie ne tint ni aux événements ni au milieu et que Rimbaud ne fut point bâti comme un chanteur accidentel, comme un poète de circonstance.

Chanteur accidentel, un Déroulède, par exemple (comme un De Neuville, chez les peintres). Otez-lui 1870, et il n'a qu'à se taire... avant même d'avoir parlé. Sa substance poétique n'obéit qu'à un réactif : le réactif tyrtéen. Hors des champs de bataille et des ambulances, sa sensibilité ne peut plus s'exprimer qu'en prose. Mais si Mars est plus fécond en héros qu'en poètes ; s'il a besoin, pour faire des poètes de ses héros, de trouver chez eux quelque disposition à la poésie, l'Amour, selon Platon rend poète qui bon lui semble. On le devient en effet, fût-on auparavant étranger aux Muses, fait-il

dire à Agathon sitôt qu'on est inspiré par l'Amour. Oui, ce n'est pas le moindre miracle de ce magicien que d'arracher pour un temps à l'analyse les esprits les mieux faits pour elle. De ces esprits positifs qui munis par le Dieu d'une lyre digne qu'on l'écoute, n'auront plus entre les doigts qu'un vain instrument sans âme sitôt que le Dieu ne les possédera plus, M. Bourget est un remarquable exemple. Remarquable exemple, lui, dont il n'y a pas un vers qui ne réfléchisse, soit désir, soit souvenir, l'image de l'objet aimé, de ces poètes contraints de quitter l'autel une fois qu'

> Elle est éteinte,
> Cette huile sainte !

Un lien de cause à effet joint coutumièrement la poésie à l'amour. Il est une heure où la sensibilité accumulée ne peut plus rester inactive. Elle fermente, elle bouillonne dans le cœur trop plein. La rencontre de l'objet aimé précipite l'explosion. Libérée, comme un prisonnier s'élance vers son sauveur, la sensibilité se fixe sur l'être qu'elle aime, se cristallise et projette des rayonnements par les facettes de ses cristaux. S'il lui plaît se réaliser par le verbe, un poète — provisoire ou définitif, ce n'est pas la question ; grand ou petit, ce n'est pas la question non plus — est né. Il lui faut donc, à ce poète, célébrer les louanges de l'être chéri et manifester les attitudes de la passion satisfaite ou mal traitée. Mais la langue de

tous les jours servirait-elle à exprimer des sentiments si différents de la vie quotidienne ? Où trouver un langage pur, éthéré, sans compromis avec les occupations vulgaires ? C'est précisément l'instant où les facultés de la mémoire et de l'assimilation, sous l'entraînement des années d'études, ont atteint leur maximum de puissance. La lecture ardente des poètes dirige les facultés intensifiées de l'adolescent vers l'imitation poétique. Le cœur résonne comme un écho. Et l'oiseau se met à chanter...

Mais, dans la plupart des cas, l'organe créé par le besoin disparaîtra avec lui. Que la fièvre tombe, que la sensibilité s'apaise ; que l'esprit abusé par l'illusion amoureuse retrouve la liberté de son jugement ; que la faculté maîtresse de l'intelligence, s'il en est une, l'emporte sur une faculté dont le triomphe ne pourrait être qu'accidentel ; que la personnalité prenne conscience d'elle-même ; que les préoccupations d'assurer l'avenir matériel deviennent despotiques : le rêve fera place à l'action et la poésie à la prose. C'est alors qu'on voit s'éteindre d'eux-mêmes des flambeaux épuisés et d'autres, qui eussent pu faire luire longtemps encore une flamme pauvre, périr sous l'éteignoir du sens critique, découragé. Mais, mort naturelle ou suicide d'un malade conscient de son infirmité, est-ce là le cas de Rimbaud ?

Non certes. De tous les poètes, il est le moins digne de figurer dans l'anthologie amoureuse ; et

c'est une originalité de plus chez cet être singulier qu'ayant débuté si tôt il n'ait pas obéi à l'inspiration commune à la quasi-unanimité des jeunes lyres. S'il y eut en lui, comme je le soupçonne, un faiseur de vers antérieur aux *Etrennes*, l'amour ne l'engagea pas à chanter. *Les Poètes de sept ans*, cette confession si sincère, si complète, énumèrent bien un rebelle, un solitaire, un ami des misérables, un ennemi de Dieu, un adorateur de la Nature, l'entier Rimbaud que ses actes et ses poèmes permettent qu'on reconstitue. Elle ne mentionne pas un amoureux, à moins d'appeler amour le sentiment qui l'engage avec une petite voisine,

Huit ans, la fille des ouvriers d'à côté,

dans des jeux fort éloignés des enfantillages divins de Dante et de Béatrice :

Car elle ne portait jamais de pantalons,

cette Béatrice « en robes d'indienne ». Et le passage où son réalisme l'évoque est déjà significatif de la misogynie que *Mes Petites Amoureuses*, dans le genre cynique et badin, et cette mystérieuse et sublime métaphysique des *Sœurs de Charité* démontreront. L'œuvre de Rimbaud est antérotique (dans le sens platonicien) et misogyne à tel point qu'on ne peut la comparer à aucune. Voyant ou feignant de ne voir dans l'amour que

la satisfaction d'un besoin organique, dans la femme que l'instrument de cette satisfaction, son réalisme cru les traite avec la dureté que dicte à une imagination de feu, et à une chair chaste par force (lisez les *Déserts de l'Amour*) une âme autoritaire, rancunière et raisonneuse. Et sa puberté sans emploi dérive sur la Nature, féminisée par un mysticisme panthéistique dont on conçoit difficilement le degré de puissance et le caractère, le fleuve d' « amour infini » qui inonde, à défaut d'un cœur absent, absorbé, son prodigieux cerveau.

L'amour de la Nature qui idéalise, qui sanctifie, qui humanise cette œuvre sous tant de rapports inhumaine, a peut-être bien joué dans la naissance de la muse rimbaudienne le rôle que l'amour de la femme joue chez ces muses d'un jour si nombreuses à une époque où M. Jourdain n'éprouve pas plus de difficulté à parler en vers qu'en prose. Mais loin de diminuer, l'ardeur de sa passion s'accroîtra. A la Nature les bégaiements musiciens des *Chansons dernières* seront adressés, et l'existence de l'inlassable pèlerin mettra en pratique le

A toi, Nature, je me rends

de *Patience*. Mais cette soif de la Nature n'est qu'une manifestation. La manifestation du besoin de mouvement, qui, très fort chez l'enfant, à mesure que l'homme grandit, grandira. Pas plus qu'il ne renonce à marcher, Rimbaud, passé l'âge

où il ne fera plus de vers, n'assagira l'instinct de révolte, l'instinct anti-social qui l'anime. Et les qualités et les sentiments grâce auxquels et par qui cette force s'est exprimée dans ses vers n'ont fait que croître et embellir. A son orgueil, à son mépris pour tous et de tout, à son refus de plier, à son désir de ne servir que lui-même, loin de renoncer, il adorera de plus en plus fanatiquement ces divinités despotiques. Pourquoi donc a-t-il cessé si vite d'être le démagogue du *Forgeron*, le panthéiste de *Sensation*, de *Soleil et Chair*, le satirique des *Assis*, de *Vénus Anadyomène*, du *Châtiment de Tartufe*, l'antichrétien des *Premières Communions*, le nihiliste de *Paris se repeuple* et tant d'autres personnages auxquels son cœur est resté si ressemblant ? Pourquoi, s'il veut fuir le monde, quitte-t-il la tour d'ivoire des *Chansons dernières ?* Pourquoi le peintre admirable que mes citations ont montré, le musicien à décourager les épithètes que l'occasion m'a moins permis de faire entendre, le réaliste et l'imaginaire, le révolutionnaire prosodique et syntaxique, l'autobiographe entêté se sont-ils si vite tus ? Puisqu'il a conservé les sentiments qui animèrent son génie, lui dans l'évolution duquel la théorie de la constance spirituelle trouve une magnifique confirmation, pourquoi entre dix-huit et dix-neuf ans meurt-il à la littérature pour toujours ?

Ce problème d'apparence insoluble, il ne nous paraît pas impossible d'en offrir une solution si-

non absolument exacte — car il n'y a pas de solution en psychologie, et surtout avec une psychologie aussi compliquée, — du moins une explication approchante, détaillée et contrôlable.

1911.

LE TRANSFORMISME

ET

J.-H. FABRE

LE TRANSFORMISME ET J.-H. FABRE [1]

Poursuivie quarante ans dans l'obscurité et le silence et victime quelque peu de son opposition au Transformisme, l'œuvre de J.-H. Fabre paraît en pleine lumière au moment où le Transformisme tombe dans le discrédit. Mine inexploitée, sinon ignorée, elle s'offre à l'exploitation au moment où Darwin et Lamarck, dépouillés de leur auréole quasi-mystique, reprennent dans l'armée des philosophes de l'histoire naturelle un rang plus conforme à leur mérite, à celui de leurs contradicteurs et à la difficulté du problème qu'ils avaient pensé résoudre.

Il n'est pas interdit d'apercevoir la vanité d'un système — aussi bien scientifique que littéraire, politique ou religieux — dans le désaccord de ses

1. V. sur J.-H Fabre nos études intitulées *J.-H Fabre : l'homme et l'œuvre* et *l'Entomologie et J.-H Fabre*, publiées dans *Témoignages*, 3e série ; *J.-H Fabre poète de langue d'oc* dans la *Revue du Midi*, de novembre 1913 ; *J.-H Fabre écrivain* dans le *Mercure de France* du 1er janvier 1916 et dans les *Lectures pour Tous* n° du 1er avril 1921 *Le peintre de la vie des Insectes*.

partisans et à proportion de leur intelligence et de leur honnêteté. Le malheur, pour le Transformisme, c'est le nombre et la valeur des combattants qui peuplent les deux camps adversaires où l'on déploie son drapeau. Entre les mains des disciples de Lamarck et de Darwin, tous partisans du principe de l'évolution des espèces par voie de transformations infiniment lentes et ne différant — mais d'une façon vraiment par trop radicale — que sur la manière dont ce principe doit être établi, le Transformisme est un peu devenu ce que devient une poupée que deux enfants vigoureux tirent l'un par les pieds, l'autre par la tête.

Darwin, précurseur, initiateur, excitateur merveilleux ! — disent les néo lamarckiens. La plupart des faits sur lesquels il s'est appuyé sont inexacts ; et de quelle inexactitude ! Car, enclin à admettre « des témoignages quelconques », lui-même « n'a aucune idée de la méthode expérimentale » et ce « n'est pas à proprement parler un savant, c'est un philosophe [1] ». Mais l'action fomentée par son génie est immortelle. Et elle fut indispensable. Il a provoqué dans les sciences

1. Ce sont les propres expressions de M. Gaston Bonnier, dans une étude *Pour ou contre le Darwinisme* (*Revue Hebdomadaire*, n° du 1er juillet 1911). Ceux qu'effraiera la sévérité du jugement n'auront qu'à se rendre compte des arguments de fait sur lesquels le savant botaniste l'appuie. Dans l'ouvrage de M. Le Dantec : *Lamarckiens et Darwiniens*, on verra ce qui restait dès 1899, aux yeux des disciples de Lamarck, de la pure théorie darwinienne.

naturelles, qui devenaient stagnantes, un mouvement d'une inépuisable fécondité. Il...

— Soit, mais toute politesse sentimentale à part, et toute littérature, que reste-t-il des affirmations ou des hypothèses de l'illustre auteur de *l'Origine des Espèces ?* Le principe de la persistance du plus apte ? Sorti de la cuvette à plastides où il prend la forme d'une vérité de la Palice, transporté dans la vie des plus simples parmi les animaux sur lesquels peut porter notre observation, pour dix faits dont la sélection naturelle rend compte, elle est démentie par quarante et elle reste insuffisante pour les cinquante restants. A moins qu'élargissant jusqu'aux limites du possible le mot *apte* on n'en fasse une manière de tautologie, la reconnaissance pure et simple d'un résultat. Sans l'hérédité des caractères acquis, l'idée de la sélection ne peut expliquer aucun phénomène, disent avec raison aux néo-darwiniens les disciples de Lamarck. Mais, au fait, y a-t-il encore des néo-darwiniens ? Oui, suffisamment pour nier l'hérédité des caractères acquis, réduire à peu de chose l'influence du milieu (à moins de faire pour le concept *milieu* ce que d'autres font pour le concept *apte*), se moquer sans indulgence de la fameuse affirmation que le besoin crée l'organe — et nous prouver que Darwin[1] n'a peut-

1. Darwin « n'a pas rendu justice à son illustre devancier. Les œuvres de Lamarck, dit-il quelque part, me paraissent extrêmement pauvres. Je n'en tire pas un fait, pas une idée ».

être été qu'à moitié sévère en refusant de trouver au système de Lamarck le moindre intérêt scientifique.

Quant à la transformation par degrés, suivant une chaîne unique et sans interruption, des espèces animales, depuis la goutte de glaire jusqu'à l'homme en passant par l'amibe et le *pithecanthropus erectus* ; quant à cette ingénieuse théorie point de jonction du darwinisme avec le lamarckisme, quel savant prétendrait aujourd'hui en sortir — je ne dis pas l'application, l'illustration, la démonstration concrète, mais le principe tout nu — du rang de ces hypothèses dont on ne se vante pas quand on ne veut être traité d'anthropocentriste ou de causefinalier ? Quel de nos grands philosophes voudrait encore s'asseoir sous les frondaisons desséchées de l'arbre généalogique des primates, maintenant que M. Quinton nous enseigne que les oiseaux sont apparus très longtemps après l'homme et que l'homme a même précédé les carnivores et les ruminants [1] ? Nous entendions hier Anatole France, si dispos,

Les disciples du grand naturaliste anglais acceptant fidèlement la manière de voir de leur maitre ont également méconnu les mérites de Lamarck ; Huxley le considère comme un observateur consciencieux, mais de médiocre valeur. — Le Dantec, *Lamarckiens et Darwiniens*, p. 8.

1. René Quinton, *l'Eau de mer, milieu organique* (1904). Voir sur les théories de Quinton : Rémy de Gourmont, *Promenades philosophiques* (2e série), et Lucien Corpechot, *René Quinton, origine marine de la vie ; lois de constance originelle* (1911).

Au temps de sa jeunesse folle

à tirer du transformisme « une philosophie, des règles de vie, des lois sociales, une constitution politique, que sais-je » ! rejeter élégamment « dans les vieilles fables scientifiques les généalogies encore quelque peu bibliques dressées par Darwin [1] ». Cependant voilà bien longtemps que Rémy de Gourmont, dans un livre auquel il est impossible de ne pas faire allusion quand on parle philosophie zoologique [2], laissait prudemment de côté « la vieille échelle dont les évolutionnistes gravissent si péniblement les échelons » et, pour établir la similitude des manifestations amoureuses chez les êtres dioïques, faisait appel au créationnisme le plus pur [3].

Il est vrai que nos philosophes, s'ils rejettent la chose, conservent volontiers le mot. Ainsi le Transformisme ressemble à ce couteau légendaire dans lequel tout a changé... sauf le possesseur. La lame actuelle s'appelle la théorie des mutations brusques et porte la marque de fabrique de De Vries ; le manche, c'est la loi de constance ther

1. *Discours prononcé à la maison des Etudiants le 28 mai 1910.* — Voir sur le finalisme bibliste de Darwin *les Promenades philosophiques* (2e série) de Gourmont et ses *Epilogues* (3e série). — V. aussi notre volume *Témoignages* (2e série) p. 96 et s.

2. *Physique de l'Amour.* Edité en 1906, ce livre porte les dates 1901-1903.

3. Dans un but déclaré de simplification et de clarté, mais le fait n'est est pas moins frappant.

mique, et nous y lisons le nom de Quinton. Soudaineté et persistance au lieu de lenteur infinie et de perpétuel changement. Evolutions particulières au lieu d'évolution générale. Révolutions au lieu d'évolution. Nous avons fait le tour du monde et nous voici ramenés sinon comme le pronostiquait au début de ses protestations contre « les théories à la mode » l'auteur des *Souvenirs entomologiques,* aux bonnes vieilleries de l'âme et de ses immortelles destinées » — du moins à un composé de Cuvier et de Buffon avec Geoffroy Saint-Hilaire.

§

Si l'on veut, alors, je dirai que ce n'est pas le Transformisme élémentaire que Fabre a combattu. Puisque l'on reste transformiste en faisant appel aux mutations brusques et à la constance, l'Ermite de Sérignan mérite ce titre autant que De Vries et Quinton, autant que Gourmont ou Le Dantec [1]. Car, en prévenant que ce ne sont que des hypothèses, il a présenté quelquefois comme plausibles des explications analogues aux affirmations du bo-

1. Dans *la crise du Transformisme* (1910), M. Le Dantec reconnaît que la théorie des mutations brusques est la négation du lamarckisme et presque la négation du transformisme lui-même. — V. aussi E. Rabaud, *le Transformisme et l'Expérience* (1911). Mais l'objectif des néo-lamarkiens tend à établir que les observations de De Vries et ce qu'on appelle le mendélisme, n'ont qu'une importance secondaire. — Les deux ouvrages précités sont absolument muets sur les théories de Quinton.

taniste hollandais. Il nous a parlé de variations soudaines « affranchies d'essais préalables », jaillissant aussi rapides que l'étincelle jaillit d'un caillou, pour expliquer certains changements, d'importance secondaire d'ailleurs, dans les usages des insectes. Par exemple, pour expliquer comment l'osmie des carrières sérignannaises, locataire de temps immémorial des coquilles de l'escargot, accepte de nidifier dans des bouts de roseaux artificiellement coupés, qui n'ont jamais été présentés à sa race, et remplace ainsi sa vieille architecture cylindrique [1]. Mais ces mutations à la fois nettes et de conséquences limitées, ces variations qui ne touchent qu'à la surface, mises de côté, son œuvre est d'un bout à l'autre l'affirmation et la démonstration de la constance des instincts.

Il nous a prouvé que, pour offrir à ses futures larves, encore en puissance dans ses ovaires, un gibier à la fois immobile et vivant, à la fois semblable au cadavre et plein de fraîcheur, le premier né des cerceris a nécessairement dû savoir paralyser ses buprestes, le premier né des sphex ses éphippigères, le premier né des tachytes ses mantes, comme le font les tachytes, les sphex et les cerceris d'aujourd'hui. Que les larves du sitaris ont dû, de tout temps, posséder leur machiavélique façon de pénétrer dans les cellules des an-

1. *Souvenirs entomologiques*, IV[e] série, chap. v.

thophores. Que celles de la scolie ont toujours dû exercer sur leur gigantesque cétoine une méthode gastronomique qui consiste à dévorer de longs jours une venaison, sans lui donner la mort avant la dernière bouchée. Et affirmant après la permanence certaine des instincts la permanence probable des formes, quittant le terrain psychologique, son domaine personnel, pour celui de la morphologie, il nous a persuadés qu'il serait peu raisonnable de penser que « le premier scarabée sacré qui roula sa pilule peut-être sur la plage de quelque lac où se baignait le paléothérium » avait plus de tarses aux pattes antérieures que ne nous en montrent maintenant ses successeurs le long de notre rivage méditerranéen [1].

Constance psychologique et constance anatomique, que voulez-vous de plus, ô transformistes dernier cri ? Mais sans entrer dans le détail de son œuvre, l'Ermite de Sérignan n'a jamais pensé que l'univers s'est fait en un jour et que d'étroites corrélations ne relient entre eux tous les êtres. Il n'a jamais affirmé que les formes animales actuelles ont existé de tout temps et qu'il n'y a pas eu cette évolution zoologique que prouve ce qu'il a appelé « la numismatique des pierres ». Entre les insectes, il proclame qu'il y a eu des pre-

1. Sur cette question très importante au point de vue antitransformiste de l'absence de tarses chez les scarabées, lire, outre le chapitre deuxième de la 1re série, des *Souvenirs*, le chapitre cinquième de la Ve série.

miers nés, des cadets et des derniers. C'est ainsi que les orthoptères lui paraissent parmi nous des représentants attardés des mœurs antiques, « précieux spécimens des étrangetés génésiques des vieux temps ». Le dectique à face d'ivoire et la sauterelle verte, dont la paléontologie lui a appris la primitivité, datent, selon lui, du temps où la Vie, « faisant les premiers essais de sa force organisatrice », suivant la magnifique expression du poète :

Concevait chaque jour des enfants monstrueux.

Lisez l'admirable chapitre intitulé : *les Vieux Charançons* [1]. Inscrits sur les feuillets des schistes houillers, les curculionides, premiers nés des coléoptères, et que nous retrouvons exactement semblables dans le moindre doigt de leurs pattes, dans la moindre nervure de leur cuirasse à leurs descendants actuels, sont les contemporains, sans doute, et, dans tel de leur détail morphologique, les analogues des reptiles fantastiques à qui la nature essaya, « sans grands succès d'ailleurs, de donner des ailes... de ces créatures indécises troublantes de hideur, prélude lointain du rouge-gorge et de la colombe ».

Pour nous en tenir « aux animaux pourvus d'os, on peut dire d'une manière générale qu'une succession graduelle s'est faite de l'inférieur au supé-

1. *Souv. Ent.*, VII[e] série, chap. IV.

rieur en structure. Ont paru d'abord les poissons, puis sont venus les reptiles, ensuite les oiseaux, enfin les quadrupèdes allaitant les petits... L'Homme est venu le dernier », — explique *Maître Paul* à ses petits auditeurs dans l'un des innombrables livres de classe de Fabre[1]. Mais c'est là de la science pour enfants ; dans son œuvre véritable le grand savant ne se montre point généalogiste si assuré. Et il n'est pas impossible que certains groupes, que nous considérons comme des espèces, soient issus brusquement, sous la poussée des circonstances et sous l'action du milieu (en prenant ce mot *milieu* dans son sens intégral), d'espèces plus anciennes. Il se peut qu'il y ait entre des représentants de groupes qui nous paraissent assez éloignés fraternité et filiation, ou, pour employer un terme moins compromettant : *descendance*. Fabre, je crois le sentir, ne repousse pas plus cette idée en principe que ne l'a fait Buffon à la fin de sa carrière. Mais il répugne en tous cas, de la façon la plus nette, à l'idée de lenteur, dans le sens lamarcko-darwinien. A l'idée d'acquisitions par changements insensibles, de *progrès*. Et cela pour les instincts comme pour les formes. Bref, l'on sent bien que les théories de Quinton sur l'origine très antique de l'homme (théories qui ne me semblent pas avoir été à sa connaissance) ne le prendraient pas au dépourvu. N'a-t-il pas vu la scorpionne

1. *Maître Paul*, édit. de 1889. p. 259.

languedocienne sortir ses petits de la dépouille de l'œuf « avec les soins méticuleux, les tendresses de la brebis et de la chatte quand elles mangent les enveloppes fœtales » ? Ainsi « le scorpion a initié les vivants aux actes d'une maternité voisine de la nôtre ; aux temps lointains de la flore houillière, déjà se préparaient les tendresses de l'enfantement [1] ».

Les progrès de la vie ne connaissent pas les étapes graduelles du médiocre au meilleur, du meilleur à l'excellent, ils s'élancent par bonds, en tels cas avec des avances, en tels autres avec des reculs. L'Océan a ses flux et ses reflux. La vie, autre Océan, plus insondable que celui des eaux, a eu pareillement les siens. En aura-t-elle d'autres ? Qui pourrait dire oui ? Qui pourrait dire non [2] ?

§

Ne voit-on pas apparaître la moins finaliste, la doctrine évolutionniste la plus hardie entre les lignes de cette théorie de la création si dédaigneuse de l'école ? Entre le créationnisme, comment dire ? de la Genèse ? non, puisque l'échelonnement darwinien est justement la démonstration de la généalogie biblique, — mais de l'arche de Noé et des bestiaires du Moyen-Age ; entre cette

1. *Souv. Ent.*, VIIe série, chap. IX.
2. *Souv. Ent.*, IXe série, ch. XXIII.

imagination naïve dont le père Loriquet a depuis longtemps expurgé ses manuels, et le transformisme de Bouvard et Pécuchet (j'ai failli écrire de Haeckel), c'est plutôt au second que Fabre donnerait la préférence si le grand savant avait à choisir. Mais la supériorité du Créationnisme depuis cinquante ans vient peut-être surtout de ce qu'il n'a pas cherché à se produire sous forme de système scientifique et de ce que c'est au Transformisme demandeur qu'incombe, comme nous disons au Palais, le soin de la preuve.

Sous prétexte d'éclaircissement, ne risquons pas de trahir la pensée du prudent vieil homme. Pas plus que de l'origine de la vie, il ne nous apporte aucun système de l'origine des espèces. Ce n'est pas un biologiste, c'est un psychologue et sur le terrain où il s'est cantonné, il n'affirme que deux choses. Ses *vérités* se réduisent à deux :

1° L'homme n'est peut-être pas le dernier terme en chronologie de l'évolution ; mais *il est au point de vue psychologique un être radicalement différent de l'animal.* Autrement dit, l'instinct et la raison ne sont pas réductibles au même principe ; il y a entre eux une différence non seulement de quantité, mais de qualité [1] ;

2° *Les instincts animaux ne peuvent pas être le produit d'accumulations héréditaires.* S'il est vraisemblable que morphologiquement les espèces

1. C'est exactement le contre-pied de la thèse si bien défendue par Rémy de Gourmont dans sa *Physique de l'amour.*

n'ont pas varié depuis leur apparition, il est certain que les instincts les plus compliqués des êtres les mieux doués en instinct, savoir : les insectes — n'ont pas été acquis par voie de tâtonnements, ne sont pas le résultat de l'expérience, de l'habitude, de l'éducation ; la résultante des deux facteurs lamarcko-darwiniens : temps et hérédité. Pourquoi ? Oh ! pour bien des raisons qu'on ne peut songer à expliquer en quelques pages, puisque Fabre a mis à leur explication dix épais volumes, mais avant tout parce que ces instincts, par exemple celui de l'hyménoptère, qui paralyse, et celui de sa larve, qui déguste, ne sont pas pour l'insecte l'utile seulement, mais l'indispensable. Parce que l'insecte meurt ou voue sa descendance à la mort, s'il n'arrive pas du premier coup à la perfection dans des pratiques plus complexes que les plus compliqués actes humains.

Au surplus, Fabre ne s'est jamais posé comme un « tombeur » du Transformisme — je continue à donner à ce mot son acception lamarcko-darwinienne — et son œuvre n'est pas du tout une œuvre de polémique ou même de critique. Il n'y faut pas voir l'un de ces ouvrages bons ou mauvais, absurdes ou raisonnables, comme *l'Origine des Espèces* et *la Descendance de l'homme* en ont suscité tant et tant. L'auteur des *Souvenirs* a rencontré les théories explicatives du principe de l'évolution, mais il ne les a pas cherchées. Il n'a jamais combattu nommément Lamarck ni Darwin,

ni aucun de leurs disciples. Darwin, il ne le cite que pour rapporter les expériences auxquelles il se livra sur sa demande, vers 1880, sur les chalicodomes, au sujet de ce sens de la direction inconnu à l'être humain et dont la découverte avait paru au philosophe anglais dangereuse pour son affirmation de l'analogie mentale entre l'homme et l'animal [1]. Quant à Lamarck, Fabre ne parle pas de lui une seule fois et c'est à se demander

1. Voir notre étude *L'Entomologie et J.-H. Fabre* dans la IIIe série des *Témoignages*, p. 203 et s.

Dès le début de sa carrière, Fabre a établi que l'abeille-chalicodome, transportée à des distances considérables de son nid et dans un pays inconnu, retrouve son nid, semblablement au pigeon voyageur. Il a conclu que le chalicodome possède un « sens de la direction » sans analogue dans la sensibilité humaine. A la demande de Darwin inquiété (je le comprends) par cette conclusion, *car presque toute la partie psychologique du darwinisme repose sur l'analogie sensorielle et mentale de l'homme et de l'animal*, Fabre a repris ses expériences et il a poussé ses démonstrations à un tel degré d'évidence que Darwin — dont la probité scientifique a toujours su résister à l'esprit de système — se déclarait convaincu. Les dernières expériences de Fabre ont précédé de peu la mort du savant anglais. Mais ses disciples, Lubbock et Romanes, moins intelligents que le maître, ont fait des efforts pour combattre les expériences dangereuses et leur terrible conclusion. Ils ont affirmé qu'il n'y a dans ce prétendu sens de la direction rien qui ne se puisse expliquer par la mémoire de l'insecte, son raisonnement, le pur hasard...

On ne doute plus aujourd'hui que les animaux ne possèdent des sens inconnus à l'être humain et même qui nous sont inconcevables. Cette importante vérité — qui, en soi, n'est ni favorable ni défavorable à la doctrine générale de l'évolution, *si elle est la ruine du darwinisme sur le terrain psychologique* — c'est l'ermite de Sérignan qui l'a fait entrer dans la science, non seulement par l'exemple du chalicodome, mais par un grand nombre d'exemples tous frappants, tous inédits. Je vois là un des meilleurs titres de Fabre à la renommée.

s'il l'a lu. Mais qui donc avait lu Lamarck au moment, certes bien lointain, où Fabre étudiait la philosophie de la nature dans les livres ? En tous cas, il a connu et compris les théories néo-lamarckiennes ; il en a même imaginé de fort ingénieuses et l'on peut considérer que rien ne lui a échappé du système de l'évolution par voie de transformation lente. Oui, la preuve en serait facile : chacun des arguments lamarcko-darwiniens a été, un jour l'un, un jour l'autre, combattu par lui du point de vue qui lui est propre : celui de l'origine et du développement des instincts. Et, par exemple la plupart des naïvetés dont le mimétisme est responsable [1] n'auraient point été émises si on s'était donné la peine de lire la III[e] série des *Souvenirs* (1886).

J'ai insisté sur ce point dans des études antérieures. A ne pas être une œuvre de polémique, l'œuvre de Fabre a échappé aux inconvénients qui attendent de toute nécessité les savants qui se servent de la science pour mettre en état des théories. C'est une œuvre positive avant tout, bourrée de faits, et dans laquelle le philosophe, soumis à la tyrannie de l'homme de laboratoire, n'intervient que lorsque l'expérience est absolument terminée et son résultat inscrit sur des livres dûment cotés et paraphés et qui ne contiennent ni sur-

1. On en trouvera quelques-unes et de bonne taille, rapportées avec un sérieux digne du vieil Hérodote dans l'ouvrage précité de M. Le Dantec, *Lamarkiens et darwiniens* (Alcan, 1908).

charges ni ratures. Certes, il n'a manqué aucune occasion de confronter « les hautes théories », comme il les appelle d'un ton narquois, avec les « faits brutaux » qu'il a mis au jour — ces faits, affirme-t-il avec un juste orgueil, contre la réalité desquels il n'y a rien à dire. Mais il était bien loin de songer à attaquer le Transformisme quand il observait les manœuvres paralysatrices de ses hyménoptères, la gastronomie de leurs larves, l'hypermétamorphose des parasites méloïdes, la nidification des scarabées, le parthénogenèse des halictes et des pucerons, les noces de la mante et du dectique, l'instinct maternel des lycoses et des épeires, la télégraphie sans fil du grand paon, quand il épiait la sortie du papillon du ver à soie ou quand il faisait tourner sans interruption, pendant sept jours et sept nuits, la chenille processionnaire du pin autour de ses vases.

Ce désintéressement scientifique explique que sur bien des points il ait pu fournir des armes je ne dis pas seulement à ce transformisme de demain, à ce *transformisme brusque* que certains darwiniens et les lamarckiens d'avant-garde déjà nous annoncent comme étant le transformisme « vrai », mais qu'il ait pu, lui, spiritualiste, enchanter et servir des matérialistes, trouver jusqu'ici ses plus grands admirateurs dans le camp d'une philosophie absolument contraire à la sienne. Ce désintéressement explique son succès d'aujourd'hui et permet de pronostiquer son

succès de demain et de longtemps. Le jour où le transformisme de Darwin et de Lamarck aura définitivement perdu tout crédit et par conséquent tout autre intérêt que son considérable intérêt historique, l'intérêt des *Souvenirs,* bâtis non à l'appui de théories et à l'encontre d'autres théories, mais sur le terrain des faits contrôlables, ne souffrira aucune diminution. Sauf le déchet toutefois que doit a priori laisser l'œuvre la plus consciencieuse, quand cette œuvre est aussi abondante, en vertu de l'adage errare humanum est. Mais ce déchet, aujourd'hui où l'œuvre de Fabre a déjà été sur de nombreux points serrée de très près par des adversaires bien désireux de la trouver en défaut, est, à ma connaissance, insignifiant.

Le désintéressement, l'impartialité de cet homme qui voit son positivisme célébré, lui, un anti-lamarckien, par un lamarckien aussi déterminé que M. Edmond Perrier ; lui, un spiritualiste, par un matérialiste aussi convaincu et aussi convaincant que Gourmont, j'en trouve une preuve dans mon embarras pour le définir en tant que philosophe scientifique. Non, il n'est pas facile — si l'on prétend aller jusqu'au fond des choses — de dire si Fabre est ou n'est pas antitransformiste ; de dire dans quelle mesure il est, ce partisan de la fixité des formes et des instincts, partisan de la création, adversaire de l'évolution. Sitôt que l'on quitte la question instinct, sitôt que l'on sort du terrain

psychologique où il se montre fort net, les limites dans lesquelles son créationnisme se meut son vagues, équivoques. C'est tout à l'honneur du grand savant qui, spiritualiste déterminé, était parti créationniste radical (Linné, Cuvier) — de même que Hæckel à raison de son matérialisme devait partir, dès le premier bruit fait par Darwin, transformiste forcené — et qui est devenu petit à petit évolutionniste, ma foi ! d'une manière tenant du Buffon in fine et de ce Geoffroy-Saint-Hilaire, que je ne puis m'empêcher de reconnaître derrière les théories de Quinton et de De Vries...

Un des admirateurs que les *Souvenirs Entomologiques* comptent dans le camp des savants religieux proposait récemment comme devise à l'œuvre de Fabre cette formule empruntée à la politique : Le Transformisme, voilà l'ennemi ! Mais notre sage nous a proposé lui-même une devise autrement en harmonie avec le caractère de son œuvre le jour où il a « planté » au bout de l'un des derniers chapitres de l'ultime série des *Souvenirs*, bien en évidence au milieu de la page, un gigantesque point d'interrogation : « le *lituus* antique, énorme et roulé en crosse, le bâton augural questionnant l'inconnu... emblème de la science en perpétuel colloque avec le comment et le pourquoi [1] ».

Tout compte fait, j'oserai dire que Fabre n'est pas anti-évolutionniste. Mais que l'idée d'évolution

1. *Souv. ent.*, Xe série, p. 214.

sorte de l'état hypothétique pour s'habiller en certitude ; qu'elle dépouille le caractère d'opinion, qui la rendait préférable à l'affirmation qu'elle était venue combattre, pour se faire article de foi, évangile, — voilà ce que le positivisme inné du grand observateur ne supporte point. Et ce spiritualiste de sentiment fait alors appel à l'esprit d'examen non pas tant pour montrer le bien fondé de ses désirs métaphysiques (soigneusement enfermés dans son cœur tandis qu'il se penche sur ses ménageries), que pour détruire des hypothèses contraires à ces désirs. Et nous le voyons jouer vis-à-vis du lamarckisme et du darwinisme le rôle qu'un Voltaire a joué contre les dogmes catholiques et protestants. Il y a de la distance, n'est-ce pas, entre Voltaire et La Mettrie ? Eh bien ! pour en terminer, dans la mesure où il serait inexact de voir en Voltaire un adversaire de la religion chrétienne en soi, il serait inexact de dire que Fabre est l'adversaire du principe de l'évolution.

A Voltaire, Fabre ressemble d'ailleurs par la qualité de son déisme. Il ne croit pas précisément en Dieu. Il croit à la Providence, mais à une Providence qui a bien d'autres choses à faire qu'à s'occuper de nos petits intérêts humains et qu'il n'est pas indispensable d'aller implorer dans les temples. Une divinité intermédiaire entre le dieu (?) de Malebranche et celui de Renan. Plus exactement, il soupçonne qu'une volonté mène le monde,

qu'une raison à l'image de la raison humaine — et c'est sur ce point seulement qu'apparaît le spiritualisme et l'anthropocentrisme de Fabre — est intervenue dans la création, dans l'organisation de l'univers. Ayant connu l'infinie complexité de l'horloge insecte, il n'admet pas que l'horloge ait pu se passer d'horloger. Un point, c'est tout ; et sur l'horloger lui-même ne lui demandez pas de renseignements. Il vous répondra, lui qui a rassemblé une somme si considérable de vérités particulières et générales, il vous répondra en dessinant d'une main ferme le *lituus* augural, le point d'interrogation. Les merveilles de la psychique des insectes l'ont convaincu de l'existence d'un Etre suprême, comme les harmonies des sphères célestes en ont convaincu un Newton ; mais il est moins facile aujourd'hui à un grand savant d'être déiste qu'il ne l'était à l'époque du grand physicien. Maintenant, je dois dire que quand on a lu, relu et médité les *Souvenirs*, l'astronomie supporte plus aisément, semble-t-il, l'explication mécaniste que la psychologie animale.

Quand nous avons bien compris que les hyménoptères paralysateurs, dans le choix de leurs victimes, égalent en nomenclature le savoir d'un Latreille ; que le cerceris, par exemple, va chercher les seules venaisons qu'il faille à ses larves, les buprestes, dans l'ordre colossalement embrouillé des coléoptères, et les trouve quelles que soient leurs différences de forme, de taille et de

couleur ; quand nous voyons que l'ammophile manifeste dans ses pratiques meurtrières une connaissance de l'anatomie qu'un Claude Bernard arrive à peine à posséder et sait donner autant de coups d'aiguillon qu'il y a de centres nerveux dans la chenille de sa noctuelle ; que la scolie ne dégaine qu'une fois, mais luttera des demi-heures avec la larve de la cétoine, dont toutes les parties du corps sont accessibles au dard, pour pouvoir atteindre l'unique point microscopique par où la paralysie est capable d'être opérée ; quand nous voyons le pompile, avant d'immobiliser d'un coup d'aiguillon les centres locomoteurs de l'epeire, donner d'abord un coup de stylet sur l'appareil qui commande le mouvement des crochets venimeux de cette araignée — nous nous efforçons vainement d'expliquer l'acquisition de ces instincts par une série de concordances fortuites, par le développement héréditaire d'une série de hasards heureux. Et surtout quand Fabre, prenant dans chacun des cas la solution transformiste, nous l'a analysée avec sa clarté, sa précision habituelles et son habituelle bonne foi. Or, des exemples pareils, les *Souvenirs* nous en offrent par vingtaines, tous présentés avec une abondance de détails, un esprit de suite qui ne peuvent faire autrement, quelque prévenus que nous soyons, que de conquérir notre confiance. Il n'y a pas une de leurs dix séries où nous n'assistions à plusieurs merveilles dont la plus simple dépasse notre ingéniosité

et nous rendrait incrédules si Fabre n'était pas un démonstrateur sans réplique. Et chaque fois nous voici obligés de dire, jusqu'à ce que notre confiance systématique et sentimentale dans le hasard nous reprenne, ce que Fabre dit : Ce n'est pas avec le hasard que de telles harmonies s'expliquent.

Ce que les *Souvenirs* nous ont montré en tous cas, et ce dont il est impossible même, en restant matérialistes, que nous ne leur soyons pas reconnaissants, c'est le côté naïf de certains théoriciens du transformisme, esprits religieux à rebours qui voient le problème du monde avec la simplicité qui les choque tant chez les dévots [1]. Avec quel

1. Sans insinuer que M. Etienne Rabaud, maître de conférences à la Sorbonne (dont j'ai mentionné l'intéressant ouvrage : *le Transformisme et l'Expérience*), soit de ces théoriciens-là, il est difficile de ne pas dénoncer la simplicité avec laquelle il « dépouille de tout mystère », à l'aide de l'anhydrobiose, les « instincts » les plus « merveilleux » (comme il dit en attachant à ces mots « instinct » et « merveilleux » un sens ironique) que nous offrent les insectes. De ce que l'anhydrobiose et certaines modifications chimiques du milieu peuvent expliquer un fait infiniment simple, élucidé par Giard, le déplacement des larves de Sciara (v. le livre de M. Rabaud, pp. 149 et s.), il ne s'en suit pas que les agissements prodigieusement compliqués que Fabre a mis en lumière, par exemple ceux des hyménoptères paralysateurs ou de leurs larves, reçoivent des théories de Giard ou de Lœb le moindre commencement d'explication.

Ce qui est plus grave, c'est de voir M. Rabaud parler en termes dédaigneux de l'anthropocentrisme de l'auteur des *Souvenirs Entomologiques*, et en quatre lignes, l'accuser d'attribuer à ses insectes « les desseins, les préoccupations, les désirs humains tout en concevant l'intervention d'un guide qui les dirige à leur insu », procédé « qui donne au récit une allure, un coloris qui captive le lecteur et le remplit d'admiration. Le

air ces bonnes gens escamotent la difficulté ! Passez muscade, disent les prestidigitateurs, hélas ! de la meilleure foi du monde. Mais le vieil homme soulève le gobelet, nous montre que l'énigme est toujours là et, dissipant les nuées accumulées par l'opérateur, il met dans un jour éblouissant la formidable complexité du problème.

Que nous l'appelions le Hasard ou la Providence, que nous y voyions les marques d'une volonté supérieure ou un concours de forces physico-chimiques, Fabre nous a réconciliés avec ce qui est responsable de l'univers. Le Transformisme, avec ses notions par trop commodes du temps et de l'hérédité, *et en laissant de côté l'étude des instincts* ou en soupçonnant à peine les difficultés qu'elle présente, enlevait tout intérêt psychologique au problème. Il n'y avait plus de place pour

procédé réussit à merveille, et J.-H. Fabre l'exploite avec un bonheur persistant » (p. 153).

Que diriez-vous d'un critique qui affirmerait que Victor Hugo, auteur dramatique, a passé son temps à prôner la règle des trois unités et à la mettre en tragédies ? Il lui serait assez difficile du moins de nous fournir des citations. En accusant d'anthropocentrisme l'homme qui a purgé de l'anthropocentrisme dont elle était infestée l'histoire des insectes et en même temps, dans une large mesure, celle des animaux supérieurs, M. Rabaud ne donne pas la preuve de son affirmation. Pour ma part, dans les centaines et les centaines de faits que Fabre a mis au jour, je ne l'ai vu qu'une seule fois — et c'est au tout début de sa carrière — proposer une explication qui sente l'anthropocentrisme. J'ajoute que cette hypothèse présentée ce jour-là par Fabre est détruite de façon absolue par le restant du volume où elle s'est égarée et qu'il n'en reste rien ; pour la réduire à néant, le lecteur n'a qu'à appliquer la méthode élémentaire du Maître.

le psychologue autour de la table où s'agitait le débat. Tout ressortissait au protoplasme, à l'amibe, à la bactérie. Cherchée presque uniquement dans « les bas fonds de l'animalité », la solution semblait à la merci du premier préparateur de laboratoire. Des cuvettes et des cornues, l'Ermite de Sérignan la rejette libre en plein ciel. Et nous voyons l'Oiseau bleu, ayant retrouvé ses ailes, ses couleurs et son beau chant, se poser assez loin et assez haut pour que nous ayons davantage envie de le poursuivre.

1912.

L'ACTUALITÉ

DE

LECONTE DE LISLE

L'ACTUALITÉ DE LECONTE DE LISLE

Un peu plus... et nous laissions passer sans le voir le centenaire de Leconte de Lisle. C'est la Guerre ! dira-t-on. Mais la Guerre n'a nullement contrarié la lecture des poètes; jamais on n'a plus vendu de vers, mon libraire l'assure et la diffusion de Verhaeren, le mouvement d'édition et de critique provoqué par le passage de Baudelaire dans le domaine public le démontrent. Comme les marins dans la tempête implorent la Vierge, nous nous tournons, maintenant, vers la Muse, nous lui demandons de nous aider à nous replier sur nous-même ou à nous évader de nous :

> Laisse-moi ma douleur,
> Qui nourrit ma pensée et me fait l'âme forte.
> . . . .
> Emporte-moi, wagon ! enlève-moi, frégate.
> Loin ! loin !...

...nous pour qui le mot « langage des dieux » n'a pas moins de sens qu'aux temps d'Homère et de Platon ; nous qui ne fûmes jamais légion, mais dont il n'est pas impossible que la Guerre ait légèrement augmenté le nombre.

Quant à Leconte de Lisle, c'est celui de nos grands poètes qui porte — quoi qu'il paraisse — le plus fort coefficient d'actualité. Aux événements que nous sommes en train de vivre... et de mourir, pas d'œuvre qui corresponde aussi fréquemment et fidèlement que la sienne. Pas d'œuvre où la guerre, sous ses formes principales et secondaires, individuelles et collectives : rixe, duel, meurtre, bataille, invasion, carnage éclate avec tant de fracas et de couleur. Metteur en scène des grandes passions de l'humanité antique et barbare, révélateur des portions de l'homme primitif qui subsistent dans l'homme moderne. Leconte de Lisle a rencontré la guerre dans l'histoire et dans la légende comme on rencontre le sable sur les rivages et les arbres dans la forêt. Comment sa poésie ne serait-elle pas actuelle quand se déroule la plus vaste et la plus active des guerres qui ont déchiré le monde ?

Voulez-vous considérer de haut, en bloc, sous son aspect d'éternité le formidable, l'inlassable Cataclysme ? Voulez-vous le parcourir à vol d'oiseau, réduit aux gestes du massacre et à l'odeur du charnier ? Le Corbeau qui se confessa à Serapion, abbé des onze monastères d'Arsinoe sous Valens empereur d'Orient, prête ses ailes.

J'entendis des clameurs féroces et sauvages
De tous les horizons rouler par les nuages ;
Et du nord au midi, de l'est à l'occident,
Ivres de leur fureur, œil pour œil, dent pour dent,

Avec l'âpre sanglot des étreintes mortelles
Jours et nuits se heurtaient les nations nouvelles.
Les traits sifflaient au loin, les masses aux nœuds durs
Brisaient les fronts guerriers ainsi que des fruits mûrs :
Les femmes, les vieillards sanglants dans la poussière,
Et les petits enfants écrasés sur la pierre,
Attestaient que les flots du Déluge récent
Avaient purifié le monde renaissant [1] !

Remplaçons « Déluge » par Civilisation, Science ou Progrès, et la fresque se transporte à notre époque de télégraphie sans fil, d'assemblées parlementaires et de prix Nobel.

Ah ! ah ! les blêmes chairs des races égorgées,
De corbeaux, de vautours et d'aigles assiégées,
Exhalaient leurs parfums dans le ciel radieux
Comme un grand holocauste offert aux nouveaux dieux.

Voulez-vous jeter un regard non pas moins horrifié mais moins simpliste sur le lamentable spectacle, juger cette guerre-ci non avec moins d'amertume mais avec plus d'équité, d'une manière digne de notre bon droit, du sacrifice de nos morts, de notre redressement? Vous avez *le Soir d'une Bataille* [2].

Tels que la haute mer contre les durs rivages,
A la grande tuerie, ils se sont tous rués.
. . . .

1. *Poèmes Barbares* : Le Corbeau.
2. *Poèmes Barbares*.

Mais sous l'ardent soleil ou sur la plaine noire,
Si, heurtant de leur cœur la gueule du canon,
Ils sont morts, Liberté, ces braves, en ton nom,
Béni soit le sang pur qui fume vers ta gloire !

... Poème le mieux désigné, peut-être, de l'Anthologie pour illustrer le frontispice de l'Histoire de ces cinq ans... Et que d'en-têtes aux chapitres principaux ! Tandis que *le Massacre de Mona* [1] peut servir à éclairer un côté particulièrement sinistre de nos ennemis : la mysticité, la foi de ces brutes en leur culture, en leur mission — comment croire que *A l'Italie* [2] fut écrit à une autre occasion qu'à l'heure anxieuse où nous attendions la sœur latine ; comment donner à l'invocation qui termine *le Sacre de Paris* [3] une autre date que septembre 1914 ou mai-juillet 1918 !...

Historien comme personne, Hugo compris — si les conditions de l'historien sont bien, qualités peu présentes, par définition, chez Hugo, l'impartialité et l'exactitude — Leconte de Lisle est quelque chose de plus qu'un historien. N'hésitons pas à le traiter d'ethnographe. Dans la préface du premier *Poèmes Antiques* (1852) il a réclamé ce titre qui semblait aussi disconvenant à l'artiste que convenable au savant. Mais il y rappelle les origines communes de la science et de l'art, il

1. *Poèmes Barbares.*
2. *Poèmes Tragiques.*
3. *Poémes Tragiques.*

affirme qu' « ils doivent tendre à s'unir étroitement si ce n'est à se confondre ; il rattache expressément au domaine de l'artiste la géologie et l'ethnographie — en attendant la zoologie. Je n'ai pas à montrer la valeur de cet artiste accompli en tant qu'homme de science, à faire l'inventaire de ce qu'il enseigne de nouveau, de peu connu, de définitif sur les mœurs privées, politiques, religieuses, esthétiques de l'humanité. Laissons la qualité de son ethnologie, ne regardons que sa quantité. Et demandons si un autre poète occupe pareille superficie dans le temps et dans l'espace : le temps vécu, l'espace habité, le temps et l'espace contrôlables. Objecter trop fort Hugo (Hugo, cette éternelle objection aux superlatifs et aux exclusifs ; Hugo, ce perpétuel et, presque toujours, ce légitime « jaloux ») — c'est ne pas bien distinguer la position rigoureuse, scientifique des *Poèmes Antiques*, *Barbares*, *Tragiques* de celle que tient l'imaginatif et l'arbitraire poète de *la Légende des Siècles*. Non, aucune œuvre ne fait faire aussi complet le tour du monde et de l'histoire, aucune n'est aussi nombreuse et véridique en échantillons, en milieux humains et en paysages nettement divers. C'est qu'elle est assise et échafaudée sur l'idée de race. Cette idée, étrangère à la poésie classique et que le romantisme n'a fait qu'entrevoir, qu'il a traitée sans méthode en tous cas, du point de vue rudimentaire de la couleur locale, pas un vers de Leconte de Lisle, je ne dis

pas qui la nie, mais qui l'ignore. Pas un de ses poèmes qui ne développe un concept sans lequel il n'est pas certain que la guerre n'aurait pas été inventée, mais sans lequel il est certain que cette guerre-ci ne se serait pas produite. Et alors, je pose de nouveau ma question : comment ne serait-elle pas plus actuelle qu'aucune, cette œuvre saturée de guerre et de race, au moment où les représentants de la race humaine se trouvent réunis dans les camps et sur les champs de bataille, comme ils ne furent jusqu'ici que dans les traités et les musées d'anthropologie ?

Musée d'anthropologie, les *Poèmes Antiques* et le reste ? — Oui, à condition de proclamer que les personnages y jouissent du maximum de vie que puisse communiquer le verbe à ses créatures, et qu'au lieu d'être fixés à des socles, enfermés dans des vitrines ils évoluent activement dans des décors aussi vastes et naturels que peuvent les faire les mots. Pas plus de vitrines dans le muséum lislien que la ménagerie lislienne n'a des cages. Ceci dit, quel type important de la faune humaine manque à la collection ? Ce ne serait point le Boche, vilain ou baron.

Tous les loups d'outre-Rhin ont mêlé leurs espèces
Vandale, Germain et Teuton
Ils sont tous là hurlant de leurs gueules épaisses...

. . . .

Le roi Sigurd est mort, un lourd tissu de laine
Couvre, du crâne aux pieds, le Germain au poil blond.

Salle hébraïque, persane, égyptienne, grecque, latine, byzantine, arabe, celte... Entrons une minute dans la salle hindoue. Quel modernisme l'Inde procure à une œuvre qui lui dut tant de reproches de contre-modernité ! Je m'en rendis compte de près, durant l'automne 1915, à Marseille transformée en base anglo-indienne ; je m'en apercevais dans la rue :

Deux Umrahs sont debout et muets en arrière,
Chacun d'eux, immobile en ses flottants habits,
L'œil fixe et le front haut tient d'une main guerrière
Le sabre d'acier mat au pommeau de rubis.

... à la terrasse d'un café :

Ojihan Guir est assis rêveur et les yeux graves,
Le soleil le revêt d'éclatantes couleurs,
. . . .
Il caresse sa barbe et contemple en silence.

... dans la banlieue :

Un tourbillon léger de cavaliers Mahrattes
Roule sous les figuiers rougis par les fruits mûrs...

Simples reflets de la perle, intitulée *Nurmahal*. Mais (le plus précieux grain du collier indien de Leconte de Lisle, s'il n'y avait pas *Çunacépa*), ce poème est aussi riche en sentiments qu'en personnages et paysages, en sentiments de l'ordre de ceux auxquels nous sommes présentement expo-

sés. Car il célèbre une épouse dont le mari est à la guerre ; et l'amour, la fidélité, la séduction, la trahison s'y développent dans un mélange de clarté et de mystère évocateur à l'infini.

O Persane, pourquoi t'égarer sous les arbres
Et répandre ces sons voluptueux et doux !

. . . .
Ali-Khan est parti, la guerre le réclame

. . . .
Car jusques au tombeau, tu lui seras fidèle,
Femme, tu l'as juré dans vos adieux derniers...

. . . .
Mais va ! ta destinée au ciel même est écrite...

. . . .
Maintenant, les saphirs et les diamants roses
S'ouvrent en fleurs de flamme autour de ta beauté...

. . . .
Mais Nurmahal n'a point parjuré ses promesses,
Nurmahal peut régner, puisque Ali-Khan est mort...

. . . .
Gloire à qui comme toi, plus forte que l'épreuve
Et jusqu'au bout fidèle à son époux vivant
Par un coup de poignard à la fois reine et veuve
Dédaigne de trahir et tue auparavant.

Ah ! la psychologie de Leconte de Lisle... Certes, à l'entreprise de mettre notre pensée en langue des dieux, cette Muse n'est pas seule soumissionnaire, mais qui lui confie sa mélancolie la place en de bonnes mains. Je ne veux pas signifier autre chose. Et je témoigne qu'Elle me sert

bien, quand je passe, de pas ou de songe, devant une demeure dont la porte ne s'ouvrira plus à mon amitié...

Et la maison d'Ali désormais est déserte.
Les jets d'eau se sont tus dans les marbres taris.
Plus de gais serviteurs sous la varangue ouverte,
Plus de paons familiers sous les berceaux flétris.
. . . .
Tout est vide et muet. La ronce et l'herbe épaisses...

... quand je regarde, dans son uniforme d'aspirant, un enfant prédestiné qui ne touchera plus la lyre.

Toi dont les yeux erraient, altérés de lumière
De la couleur divine au contour immortel,
Et de la chair vivante à la splendeur du ciel
Dors en paix dans la nuit qui scelle ta paupière.

Voir, entendre, sentir ? Vent, fumée et poussière.
Aimer ? La coupe d'or ne contient que du fiel[1]...

Mais je laisse à calculer ce que peuvent contenir, par le temps qui court, de consolation et de désespérance, les variations sur la mort, le néant, la cruauté de la vie, l'indifférence de la nature, la vanité des joies et des peines, variations au service desquelles le philosophe qui est en Leconte de Lisle employa l'artiste, le savant, le psychologue et l'homme qui le composaient aussi.

1. *Poèmes Tragiques : A un Poète mort.*

Guerrière parce que pleine de guerre, la poésie de Leconte de Lisle possède aussi un caractère guerrier. On sait cependant s'il abominait la guerre et sa « stupide horreur »! Et on ne doit même pas dire qu'il a recherché la guerre pour le plaisir de faire mouvoir les masses, pour la joie du vacarme et de la couleur. S'il semble avoir fait à la guerre plus de part qu'aux autres passions élémentaires de l'homme, c'est que la guerre est moins une passion élémentaire de l'homme que le moyen le plus commode que l'homme a découvert jusqu'ici de satisfaire ses passions élémentaires : sa faim, sa sexualité, sa religiosité, son patriotisme, son avarice, son ambition ; et hélas ! disons-le d'un mot : d'assurer son existence et celle des siens. Mais ce que chérissait Leconte de Lisle, c'était la jeunesse, la liberté, l'amour, la piété, la poésie, la vie — et son pessimisme est né, presque tout, des persécutions que la guerre leur inflige.

Guerrier et non belliqueux. Il n'a point dit, comme Hugo :

J'ai des rêves de guerre en mon âme inquiète
J'aurais été soldat, si je n'étais poète.

Voyez au contraire la réponse, dans *l'Apollonide*, d'Ion au guerrier qui lui tend le glaive et lui promet le laurier. Il tenait à peu de prix les grands capitaines et l'art militaire. A trop peu de prix,

et son dédain, s'il ne s'est point manifesté dans ses vers (la haute conception de l'art qu'a eue Leconte de Lisle l'a protégé de l'injustice, ici comme ailleurs) y cause une lacune regrettable. Regrettable en soi ; et, subsidiairement, parce qu'elle est une des raisons (une raison, somme toute légitime) qui s'opposent à ce que la gloire de ce grand poète ait bénéficié déjà des événements. Sauf *le Sacre de Paris*, jailli, en 1871, sous la poussée (comme on dit) des circonstances, il n'a donné aucune note directement nationale, patriotique, il n'a fixé aucun des faits, des noms, des dates dont l'histoire de la France s'enorgueillit et avec lesquels Hugo nous remue si profondément. Et notre poésie qui, finalement ne possède pas de Tyrtée, malgré Ronsard, Corneille, Hugo, Chénier, Déroulède, Rostand, mais seulement des fragments — certes admirables ! — de Tyrtées, a laissé échapper avec Leconte de Lisle un génie entièrement tyrtéen. Un ami me prête *les Dialogues civiques* [1] d'Angellier, tout un livre qui, huit ans avant la Guerre, a prophétisé cette guerre, sa fatalité pressante, son danger mortel. Je lirai avec reconnaissance l'honnête Angellier, mais je me dis : « Que n'est-ce Leconte de Lisle qui nous a prêché ainsi le *Si vis pacem !...* »

Car c'est un mâle génie que ce grand poète, un de ceux qui font contrepoids à nos génies fémi-

1. *Dans la Lumière Antique :* Les Dialogues civiques, 1906.

nins : Racine, Lamartine ou Baudelaire. Et, je crois, notre mâle entre les mâles.

Enfonce cette tourbe horrible où tu te rues
Frappe, redouble, saigne, mords !
Vide sur eux palais, maisons, temples et rues
Que les mourants vengent les morts.

. . . .

Dans le carrefour plein de cris et de fumée
Sur le toit, l'arc et le clocher,
Allume pour mourir l'auréole enflammée
De l'inoubliable bûcher [1] !...

... Oui, je n'aurai pas de peine à démontrer que l'héroïsme est endémique dans la poésie de Leconte de Lisle ; que tous les personnages, non seulement les hommes mais les femmes, non seulement les héros mais les amants, et l'animal comme l'être humain y sont guerriers ; que cette œuvre absolument pure de dogmatisme enseigne cependant sans arrêt le courage, le sang-froid, la patience, l'opiniâtreté, la résistance à la douleur physique comme à la douleur morale ; qu'on y puise les excitations et les réconforts qui sont nécessaires aux jours de guerre... et aussi aux jours de paix. Je prouverai — mais qui donc dit le contraire ? — que l'airain, l'or et le marbre n'y sont pas rien que dans sa langue et la métrique

1. *Le Sacre de Paris.*

mais composent, sans autre alliage, les sentiments de cette Muse.

Comment, avec tout cela, le centenaire de Leconte de Lisle passe-t-il quasiment inaperçu ? Pourquoi son actualité est-elle seulement virtuelle ? C'est qu'un artiste de cette envergure, de cette aristocratie et de cette discrétion ne se transporte pas de la pénombre en pleine lumière instantanément. Quand la Guerre a éclaté Leconte de Lisle n'était pas assez aimé pour qu'il ait déjà eu le temps de l'être. Respecté, oui ; — mais pour les poètes comme pour les belles, on sait ce que signifie le mot respect...

Mais les événements ont changé, et ils nous changent. Et si l'auteur des *Poèmes Barbares* fut trop peu le poète d'hier pour être le poète d'aujourd'hui, je pense qu'il devient assez le poète d'aujourd'hui pour être — si nous en devenons dignes — le poète de demain.

Novembre 1918.

“ NACH PARIS ! ”

PAR

LOUIS DUMUR

NACH PARIS !

Nach Paris! Ces deux mots où se résume dans toute l'outrecuidance de sa conception, toute la férocité de sa mise en œuvre et dans tout son effondrement l'ambitieux rêve boche, forment le titre d'un livre qui vient de paraître chez l'éditeur parisien Payot, et dont la lecture et l'étude ne sauraient trop être recommandés.

L'auteur est M. Louis Dumur écrivain de nationalité suisse, fixé depuis plus de trente ans à Paris, journaliste et romancier réputé. M. Dumur s'est placé, pendant la Guerre, au premier rang de ces étrangers, de culture et de cœur français qui ont soutenu notre cause. Les menées germaniques, en Suisse, ont trouvé en lui un dénonciateur courageux et très avisé. Ses chroniques furent un des plus rudes bâtons que l'Allemagne aura vu mettre dans la roue de sa fortune... et sur l'échine de ses agents affichés ou honteux.

Le roman que publie aujourd'hui M. Dumur traite de la Guerre sous un point de vue nouveau. Tandis que nous avons, en quantité presque fatigante, des ouvrages qui nous renseignent sur notre psychologie, à nous français ; qui analysent

la façon dont nos soldats et nos civils ont agi et réagi au cours du grand cataclysme, *Nach Paris !* se passe chez l'ennemi. Il retrace les actes et les sentiments individuels et collectifs d'un régiment d'infanterie prussien durant les six premières semaines de la guerre.

C'est le récit d'un étudiant ès lettres à la veille de passer doktor, fils de bonne bourgeoisie saxonne, que la mobilisation surprend auprès de sa fiancée et expédie en qualité d'aspirant dans une caserne à Magdebourg. Nous le verrons quitter la caserne, participer à la conquête de la Belgique et se ruer sur Paris dans le délire de la guerre fraîche et joyeuse jusqu'au jour où, l'un des rares survivants de son bataillon, haché sur la Marne, il échouera sur la table d'opération d'un hôpital d'Aix-la-Chapelle.

Ni officier de carrière, ni hobereau, Wilfrid Hering n'est pas davantage un pangermaniste déclaré. Ce n'est qu'un pangermaniste en puissance, un « bon » Allemand dévoué à S. M. l'Empereur Guillaume II et à sa patrie. Ses mœurs et son caractère sont paisibles. Après son ami le lieutenant Kœnig (un officier de carrière, lui, mais comme l'armée allemande d'invasion devait en compter un sur mille — ce qui n'est pas pour blâmer Dumur d'avoir dressé la belle figure de ce Kœnig) — l'aspirant Hering reste de beaucoup le moins répugnant du groupe de chefs et de camarades parmi lesquels il évolue. Le patriotisme n'a

pas éteint chez lui l'esprit critique ; et sa sensibilité, au cours de la campagne, ne sera pas morte tant que l'intérêt direct du Deutschland ne lui paraîtra pas engagé. Pour faire comme les autres, il lui faut soit l'ordre d'un supérieur, soit le spectacle et la contagion du crime. Mais sous l'influence de l'ivresse, de la luxure, de la cupidité, de l'enthousiasme guerrier, il fera comme les autres.

Il égorgera des blessés, il enverra à sa fiancée des bijoux volés dans les tiroirs ou dans les tombes. Il participera lui, huitième, à son rang de grade, au viol d'une jeune fille déflorée par son capitaine. Il prendra le père de cette martyre pour cible à son browning d'ordonnance. De sang-froid, il se contentera d'assister sans plaisir mais sans révolte à quelques-unes de ces gentillesses qui, en quinze jours de temps ont valu à la seule Belgique *cinq mille civils*, *des deux sexes*, *depuis le vieillard jusqu'au nourrisson fusillés*, *pendus*, *lardés*, *brûlés vifs*. De sang-froid on l'entendra même regretter, en sa qualité d'intellectuel, l'incendie de la Collégiale de Louvain. Mais, qu'il soit de sang-froid ou en démence il n'en poussera pas moins le cri dont l'écho résonne sur la couverture de notre livre...

Nach Paris ! — Tout ce que l'entreprise de brigandage allemande a mis dans ce cri sinistre, tout ce que de ce brigandage le destin a permis à l'armée allemande d'exécuter : meurtres, pillages, incendies, viols, massacres de non combattants,

de prisonniers et de blessés se trouve en échantillon dans ce livre justicier. Tout, je me trompe. Un lecteur du *Mercure de France*, où *Nach Paris* a paru avant sa publication en volume, s'est étonné de n'y pas « voir d'allusion aux mains coupées à des jeunes enfants et des femmes ». Mais, M. Dumur qui n'ignore aucun des documents réunis par les commissions d'enquête française, belge et britannique sur les atrocités allemandes et qui n'a pas introduit dans son ouvrage un seul épisode non authentiqué par les enquêteurs officiels, a répondu que le bilan des atrocités allemandes est si formidable, d'une diversité si prodigieuse qu'il ne pouvait avoir la prétention de les dire toutes.

Au surplus le récit de l'aspirant Hering ne s'étend que sur un régiment ; ne note que ce que les chefs et les soldats de ce régiment ont fait et ont vu, c'est-à-dire qu'il ne soulève qu'un coin, un coin minuscule de la fête ! Et *Nach Paris !* ne doit pas être pris absolument pour un dictionnaire délibéré de la bestialité germanique. C'est une œuvre d'art, de l'art réaliste le plus hardi, mais très scrupuleux de la vraisemblance et de la vérité. Il ne s'agissait pas pour son auteur de corser, d'attribuer à ses personnages un acte de plus que ceux qu'ils avaient eu l'occasion de commettre. Dumur a mieux aimé se tenir en deçà de la vérité que de risquer d'être accusé, tant soit peu justement, d'esprit de système. Ne croyez donc pas sur ce mot de justicier que j'ai prononcé, être en présence d'un

réquisitoire. Le degré d'objectivité où l'écrivain a su atteindre est si haut que ce livre, qui déchirera notre cœur de français et de civilisés (et c'est parce qu'il déchirera notre cœur que nous devons le lire, c'est parce qu'il déchirera notre cœur que sa lecture et sa méditation sont indispensables à la mémoire de nos morts !) risque d'être pour le Boche un miroir où son visage moral se reflètera avec une satisfaction sadique. *Krieg ist Krieg !* pensera le Boche à la lecture de *Nach Paris*. Certes, je suis de l'avis de M. Camille Mauclair (voyez en appendice au volume la reproduction du bel hommage que le distingué écrivain a rendu à M. Dumur) quand il suppose que *Nach Paris !* n'aura pas comme le *Feu* « les honneurs de la libre traduction » chez nos ennemis. Mais s'il ne devient pas, en leurs mains, un ouvrage de propagande, je tends à penser que *Nach Paris !* ne sera pas l'objet de protestations très vives de la part des Allemands, sauf le jour où les Allemands auront cessé d'être des Boches — le même jour que les poules doivent avoir des dents ! — Et avouez, mon cher Monsieur Mauclair, que ni ce que vous montre votre basse-cour, ni ce que nous montre l'Allemagne ne permet de croire que, depuis treize mois que l'armistice a été conclu, ce jour problématique ait fait le moindre pas vers son aurore...

Je n'ai point la place de louer tous les mérites de l'ouvrage de Dumur. Il me faut taire avec quelle aisance, quel ordre, quelle clarté, quel sens de la

stratégie littéraire, il a su faire mouvoir sa quantité innombrable de personnages et d'événements, avec quelle abondance ensemble et quelle mesure il a su semer, dans ces trois cent cinquante pages, le pittoresque et la couleur ; à quel point il a su faire vivant. Je dois négliger d'expliquer quelle science de la langue, de l'histoire, de la mentalité, de la littérature, de la vie civile et militaire allemandes exigeait une réussite si entière. Je ne puis non plus défendre M. Dumur contre les reproches que certains délicats lui ont adressé ; ceux-ci pour n'avoir pas oublié, en faisant patauger le soldat allemand dans le sang de le faire patauger dans l'excrément ; d'autres, pour avoir osé peindre d'un pinceau sans pitié (sans autre pitié que pour la martyrisée) la scène de viol à laquelle j'ai fait allusion plus haut.

Et, ici, je renvoie à la réplique de M. Dumur et à la magistrale étude de Mauclair. Mais je veux dire quelques mots de l'intérêt psychologique que dégage *Nach Paris !* Il nous fait comprendre admirablement la mentalité des brutes à face humaine, que par millions l'Allemagne a déversé sur les Belges et sur nous.

Du tigre au chacal et du vautour au corbeau, les principaux représentants de la faune germanique y sont mis en relief dans leur surface et leur profondeur. Le yunker, l'intellectuel, le bourgeois, le paysan, l'ouvrier, le prêtre boches sont là, dans leur geste et dans leur logique. Ils sont là tous

quelle que soit leur qualité mentale et morale, ignorants ou instruits, « hommes » ou gradés, catholiques ou protestants, socialistes ou conservateurs ; qu'ils viennent de Prusse ou de Bavière, de Saxe ou de Wurtemberg. Tous n'ont pas la même nature, tous ne sont pas des capitaines Kaiserkopf ou des sergents Wacht am Rhein, mais tous savent pourquoi ils guerroient et tous sont contents de guerroyer. Tous se retrouvent : 1° Dans leur conception atavique de la guerre ; *entreprise légitime* de pillage, de meurtres, d'incendie, de fourberie, de lubricité (*Krieg ist Krieg ;* 2° dans la certitude instinctive et éducative *que ce qui n'est pas allemand ne compte pas*, n'a pas droit à la justice, à la pitié, à la loyauté élémentaires ; *que ce qui n'est pas allemand n'a pas droit à la vie*, *quand le moindre des intérêts du moindre allemand se pose.*

Dumur n'est pas le premier qui apporte cette double démonstration. Il est le premier qui nous la présente (outre son remarquable talent d'écrivain), qui nous la présente non du dehors mais du dedans. Par un véritable tour de force d'objectivité, ce n'est pas lui qui fait sentir, parler et agir un officier allemand, c'est un officier allemand qui sent, qui parle, qui agit, qui raisonne directement et librement. Tous les actes et tous les sentiments que Dumur a choisis et présentés avec une conscience non pas d'artiste, mais de savant ; qu'il a placés dans leur cadre exact et

suivant la note juste ; qu'il a étalés non seulement dans leur lettre mais dans leur esprit ; tous ces sentiments et tous ces actes qui conservaient encore aux yeux de notre réflexion le caractère de la monstruosité, *Nach Paris !* nous les fait admettre comme des phénomènes naturels, congénitaux à la race et au génie germaniques...

Je vois dans l'ouvrage de M. Dumur l'avertissement le plus fort, le plus juste, le plus facile à entendre et à comprendre qui puisse nous être donné. Et je ne pensais pas que l'*Union des Grandes Associations françaises contre la propagande ennemie*, dont l'utilité demain ne sera pas moindre qu'hier, pût mieux répondre à son dessein qu'en diffusant cet ouvrage... Mais le lui ayant signalé, tou naïvement (en ma qualité de président d'un comité de province) je n'ai reçu qu'une réponse hésitante...

Hélas ! le mouton fera-t-il jamais entrer dans sa bonne cervelle obtuse que le loup est né loup, qu'il reste loup et restera loup ; et qu'il se développera d'autant plus suivant sa nature de loup que le mouton obéira avec une complaisance plus servile à sa nature de mouton. Si ce terme de mouton vous choque, remplaçons-le par celui de coq. Coq, coq gaulois, ce n'est pas en escomptant que le renard boche cessera, cesse déjà d'aimer la volaille que tu garderas tes plumes et que tu auras licence de pousser, au grand soleil de la paix, tes cocoricos humanitaires !

Décembre 1919.

UN APRÈS MIDI

CHEZ

MORÉAS

UN APRÈS-MIDI CHEZ MORÉAS

18 décembre 1907.

Lorsque je quittai Paris, Moréas habitait depuis trois ans, au bout de Montrouge, dans une rue parallèle au chemin de fer de ceinture une maison où, en même temps que lui la Fortune m'avait amené. Une maison neuve, dans une rue à demi faite. Du talus abrupt au pied duquel passent les trains, une haie massive de lilas séparait. Au sommet du talus d'en face, sur la longueur de notre immeuble et des immeubles adjacents un jardin d'horticulteur étalait, suivant les saisons, parmi les pots et les cloches, les paillis et les châssis, un périodique remous de fleurs et de feuilles. En verger dans le fond, il cachait jusqu'au premier étage le dos des maisons les plus proches. Quelques cheminées d'usine, à gauche, à droite que l'éloignement désenlaidissait. Au milieu, le gracieux clocher roman de Saint-Pierre. Maints aspects de ce décor sont fixés de façon signifiante et discrète dans *Feuillets*, dans *Paysages et Sentiments*. Exemple :

Le ciel est beau, cet après-midi, malgré les cheminées d'usine, ce ciel de novembre glacé comme un gant.

Il fait chaud dans ma chambre. En face, là-bas, chez mon voisin l'horticulteur, les fleurs se couvrent de paille.

O chères fleurs ! la Mort vous épie, vous et moi...

Ce décor n'est plus. Le talus que la rue touche est vide de ses lilas. Une palissade le borde. Des façades noircies par les locomotives se dressent au lieu du jardin qui, couché devant sa fenêtre servait au poète de calendrier. Son voisin l'horticulteur chassé, Moréas a fui le 23 de la rue de Coulmiers, berceau des *Stances*. Depuis, il a transporté ses pénates successivement dans quatre ou cinq immeubles frais bâtis, aux abords de cette Porte d'Orléans qu'il a chantée tant de fois :

Lieux où mes lentes nuits aiment à s'écouler
O chère porte
De mon Paris, déjà le vent a fait rouler
La feuille morte...

et encore :

Le coq chante là-bas. Un faible jour tranquille
Blanchit autour de moi,
Une dernière flamme aux portes de la ville
Brille au mur de l'octroi.

Entre temps, il est retourné dans son ancien quartier Saint-Sulpice, et dans la même maison

(rue Madame) qui vit éclore *Œnone*, *Eriphyle*, et le premier acte d'*Iphigénie*. — Certes, on peut être un grand poète sans mettre dans son œuvre, ni même dans son cœur le milieu immédiat où cette œuvre a pris naissance. Que nous apprennent de l'atmosphère où leurs poèmes furent composés un Mallarmé ou un Leconte de Lisle? Mais les multiples logis de Moréas marchent au premier rang des « fantômes sans nombre » que son cœur « traîne ». Et nul n'a parlé du foyer avec une émotion aussi reconnaissante et reconnaissable. Ici, sa sensibilité écarte le voile :

Je suis revenu habiter — après neuf ans bientôt — une maison où s'écoulèrent mes heures de poésie, non les plus fortes, mais les plus pures et les plus aimables.

... L'aile de mes plus beaux rêves a frémi sous ce toit qui m'abrite de nouveau... Je veux me plonger dans mes souvenirs, lorsque je monterai, au milieu de la nuit l'escalier connu, lorsque je marcherai dans mon cabinet d'étude, en quête de vers, devant le brasier de coke, à la lueur de la lampe palladienne. Et quand reviendra l'automne, si je rentre un jour au matin levant, je traverserai encore le cher jardin qui est le plus beau de Paris et je prendrai dans mes mains, comme autrefois, les belles feuilles mortes entassées dans les allées humides.

Mais je ferai tout cela par jeu, car il est malplaisant de porter le joug des émotions avec un vieux cœur dans la poitrine...

Eh ! bien, ce jeu n'a pas réussi, et Moréas a vite regagné Montrouge. — « Je crèverai dans ce quartier », m'a-t-il dit naguère d'un air tranquille. Et j'ai songé à ce duelliste des *Trois Mousquetaires* qui, blessé, trace avec son épée un cercle autour de lui et jure de n'en pas sortir vivant. Mais la blessure de Moréas n'est sans doute pas si griève. Son cercle, à lui, est large. Il va des fortifications à la gare de ceinture et rayonne vers la porte de Châtillon, comme vers le parc de Montsouris. Du temps et de la poésie couleront avant qu'il l'ait épuisé...

Au printemps de l'an dernier, il me conduisit au coin de l'avenue d'Orléans et du boulevard Jourdan et me montrant un chantier de fondations : — « C'est là que je veux demeurer, sitôt qu'il sera possible. » Comme je l'allais voir, en octobre, je le trouvai surveillant l'emménagement de son mobilier au deuxième d'une vaste maison où menuisiers, serruriers et peintres, avaient encore fort à faire, de façon qu'on ne mélangeât pas ses chaises avec celles de la concierge qui entrait aussi dans la loge. Le plancher de l'escalier se rabotait... et je prenais garde à la peinture.

Je songe aujourd'hui qu'il n'aura peut être pas eu le temps de changer de domicile et sonne à sa porte à l'heure où l'on a des chances de le trouver, à midi.

*
* *

Je n'ai pas besoin d'user de la sonnerie convenue. Il reconduisait un brave homme portant un paquet long et mince, sous le bras, et qui fermait un mètre pliant.

Je le félicite sur sa bonne mine.

— « Vous trouvez ? Je viens d'être si malade... Et vous ?... »

Il ouvre une porte. Un feu violent embrase dans la cheminée. Et tandis que j'ôte mon pardessus, il voudrait me faire dire « qu'on gèle ».

« Les hommes recherchent la direction des ballons, et ils ne sont pas capables d'empêcher les courants d'air !...

— Les bourrelets...

— Précisément. Il n'est pas de bourrelets qui aillent. C'est le tapissier du « Soldat Laboureur », qui sort. Mais je lui ai fait remporter sa marchandise. Elle n'est bonne à rien. Il faudra que j'aille chercher autre chose, au Louvre... »

C'est bien lui, et me voici momentanément rassuré. La tête est haute et le port robuste. Le regard aigu, le visage plein. Ses cheveux arrondis, bas sur le front sont l'argent mat d'une médaille brunie par beaucoup de rayures. La moustache cavalière proteste toujours contre les tendances de la chevelure, mais commence à l'imiter. Et je me réjouis d'entendre cette intonation qui donne

du prix aux moindres mots ; cette intonation singulière : sonore, claire, gutturale, dure et sans raucité ; la *voix de cuivre* dont retentit la ballade de Pierre Dupont :

> Il me fit voir ouvert un livre
> Où rien n'était écrit encor,
> Et me dit de sa voix de cuivre
> Veux-tu gagner cent louis d'or ?...

Il a plein la bouche de ce « Soldat-Laboureur ! ». Il me semble qu'il y met toute la guerre et toute la paix...

En veston de bonne coupe et cravaté, il porte à la boutonnière sa rosette d'officier, dont une goutte de bière a terni un peu le rouge...

Allons, allons, quoi qu'il en ait, il ne sonne pas encore le moment où Moréas s'en ira « prétendre en belle tête » — comme il a écrit — devant la Mort !

*
* *

« Vous avez fait des vers ?

— Mais non, et c'est absurde. Il faut que j'en fasse. Ça m'ennuie, mais il le faut. Le (ici, le nom d'une revue illustrée) m'en a demandé pour les encadrer au milieu d'une page. Si je n'en donne, j'aurai l'air de le faire exprès. Je suis vraiment le seul poète qui n'aie jamais de vers, quand on lui en demande.

— Et votre tragédie *Ajax*?

— Pas *Ajax*...

— C'est vrai, *Philoctète*. Vous m'aviez dit l'avoir avancée. Récitez-moi un passage, je vous prie...

— Non, quand j'aurai fini un des grands monologues.

— Et votre *Voyage à Tunis?* Il est là? »

J'aperçois un numéro de *Vers et Prose* qui a publié cette relation, et l'ouvre à la bonne page. Mais il s'empare du fascicule.

« Laissez. C'est vieux. Vous n'avez pas lu *Romantiques?* »

Il prend un autre numéro, feuillette, et me désignant une ligne :

« Tenez, lisez ça, à haute voix. »

Je lis et il m'écoute, attentif. Quand j'arrive à cette phrase :

N'avez-vous point remarqué que dans *Hernani*, les personnages ne cessent d'être surpris, durant cinq actes, de leur qualité d'Espagnols?...

... où se trouve ramassé l'artificiel et le clinquant du romantisme de théâtre :

« Il n'y a que vous, pour dire cela ainsi... »

Il m'arrête et me désigne un autre passage :

« Ce n'est rien..., mais lisez cela :

— Oui (répond-il à mes louanges) ma prose ne ressemble à rien de connu. Prenez ceux qui savent écrire : France, Barrès ou Maurras, ils *pro-*

cèdent. Moi mon style, on ne voit pas d'où ça vient, de qui ça vient... »

*
* *

J'avise sur la cheminée une revue allemande dont le titre, en caractères gothiques, tire l'œil. Il y a une étude sur Rimbaud que je voudrais bien déchiffrer.

« Qu'est-ce que cela? (demande-t-il?)

— Un article sur Rimbaud... »

Il m'a fait un jour sur la psychologie de l'auteur du *Bateau Ivre* quelques réflexions que j'eusse voulu noter, maintenant que « le problème » de Rimbaud me travaille. J'essaie de les repêcher :

« Comment expliquer ce brusque et définitif abandon de la poésie ? L'a-t-il lâchée, ou fut-il lâché par elle ?

— C'était un homme... bizarre... un homme dans le genre de... » — Ici, le nom d'un personnage qui peut bien rappeler Rimbaud jusqu'à ses dispositions poétiques... exclusivement, car il n'a jamais pensé écrire. J'attends ce qui motive la comparaison ; mais le Maître :

« Je songe surtout aux courants d'air. » — Et le voici qui transporte son paravent d'une porte à une autre porte qui fait face. Puis il met la main aux écoutes, et sur une grimace et un haussement d'épaules, le paravent revient à sa place primitive.

Cependant j'essaie, comme on dit, de le faire marcher. Une plaquette sur lui signée de Jean de Gourmont, me conduit à prononcer le nom du dialecticien des *Epilogues*, que je découvre sans cesse depuis six mois :

« Vous ne savez pas qu'il y a un homme que j'admire presque autant que vous...

— ...

— Oh ! il y a de la marge dans le « presque » Rémy de Gourmont.

— Il est très fort. Voulez-vous fumer une cigarette ?...

Et tandis qu'il puise du tabac blond, je fais le tour de la pièce et tire d'un rayon un volume qui se présente de ventre, entre un tome dépenaillé du *Dictionnaire Philosophique* de Voltaire et un, plus correct, de Nietzsche. Ce sont *les Isolements* de Léo Larguier. Je sais que Moréas ne mésestine point ce jeune poète sur qui il a reporté un peu de la sympathie qu'il témoignait à Charles Guérin.

« Il est bien, le volume de Larguier !

— Oui. Au fond, contre les courants d'air, il n'y a encore que les journaux... ; seulement, c'est pas possible... on ne peut plus ouvrir... »

Il jette sa cigarette au feu et me demande d'aller chercher à la cuisine, du bois. Il le place lui-même. Et, se redressant :

« Ces voyous sont très dangereux ?

— ... ?

— Les propriétaires, dans ce quartier. Oh ! celui-ci est très convenable. Venez voir ce qu'il m'a mis. »

Je le suis dans sa chambre. Il me désigne une grille qui ferme l'ouverture de la cheminée :

« On n'a pas froid, avec ça ! »

Nous revenons au brasier.

« Savez-vous que lorsque j'ai déménagé, il y a deux ans, rue... vous êtes bien venu? — « Il » me réclamait quatre-vingts francs de dégâts... et pour rien... parce que le feu avait lézardé le chambranle. Nous sommes allés devant le juge de paix. Il est mort. Il était très bien. Il a compris. Il vit très bien que j'avais à faire à un voleur. Moi, j'offrais dix-sept francs. Il me dit en haussant les épaules : Voyons, évidemment vous ne lui devez rien (avait-il l'air de dire); mais enfin, combien voulez-vous donner? Voulez-vous donner trente-cinq francs? J'ai dit oui, pour avoir la paix... »

Il me voit sourire : « Pourquoi riez-vous? »

— « Je pense en effet que ce n'était pas un sot, votre juge de paix. »

*
* *

« Ah ! je vais vous donner quelque chose. » Il s'assied devant sa table et de son écriture belle me dédicace le premier volume de ses Poésies Complètes, qui vient de paraître. Il y a là *Les Syrtes* et *Les Cantilènes*.

« J'ai lu l'article de Baragnon dans « le Soleil » sur vos premiers vers (lui dis-je).

— Il est bien, oui... »

Je le pense comme lui, mais — ô mânes d'Eckermann, vous me comprendrez — :

« Je trouve qu'il n'en dit pas assez de bien.

— Mais si, c'est du mauvais art ; surtout *Les Cantilènes.* »

Je proteste et exagérant, mais moins, à mon sens, que ces admirateurs exclusifs des *Stances*, qui font fi des œuvres de jeunesse de Moréas :

« J'aime autant vos premiers vers que les derniers. Ils ont toutes vos qualités d'ordre, de clarté, de précision, de concision. C'est la même simplicité et la même force, en herbe, si on veut, mais ce sont bien elles. *Les Stances*, parfois, sont là forme et sentiment. Baragnon l'a bien vu lorsqu'il cite cette pièce des *Syrtes*.

J'ai trouvé jusqu'au fond des cavernes Alpines
L'antique ennui niché

Et ceci :

O mer immense, mer aux rumeurs monotones
Tu berças doucement mes rêves printaniers

Ne sont-ce pas là des « Stances » avant la lettre? Avec certains fragments des *Syrtes* et des *Cantilènes*, un Cuvier de la critique psychologique pourrait reconstituer le corps de votre génie.

— Sans doute (fait-il), si l'on veut comprendre

mon art d'aujourd'hui, il faut ne pas négliger mes premières productions, mais ce n'est intéressant qu'au point de vue historique.

... Point de vue auquel les belles choses permettent qu'on n'ait pas besoin de se placer, pour les admirer pleinement... Mais enfin il n'est pas illégitime.

— Quel long voyage vous avez fait, mon cher Maître, pour revenir, plus riche et plus fort sans doute, à votre point de départ ! Mais c'est un voyage dont il faut retenir toutes les étapes.

Et puis, il faut avoir pitié de nous. Nous ne pouvons pas toujours être en état de goûter les *Stances*. C'est une nourriture trop substantielle. C'est trop fort, trop concentré. Est-ce parce que je sais tous ces purs poèmes par cœur, mais je n'ouvre pas souvent leur recueil. Celui que vous me donnez là, oui. Il faut à notre dîner des hors-d'œuvre, même quand ils râclent le palais et sont indigestes.

— Non vraiment, c'est trop inférieur. Les *Cantilènes* surtout.

— Ils sont trop verts... C'est la lyre de votre jeunesse que vous malmenez, parce qu'elle vous rappelle trop de bonheurs, d'espérances et de chers soucis... »

Je suis cruel, mais il me semble que Moréas mérite de tout entendre.

La preuve c'est qu'il me répond en déclamant avec feu :

Au temps de ma jeunesse, harmonieuse lyre
Comme l'eau sous les fleurs, ainsi chantait ta voix
Et maintenant hélas ! c'est un sombre délire
Tes cordes, en vibrant, ensanglantent mes doigts.

— Dans une autre pièce aussi, lui dis-je, vous avez confronté vos deux muses

Beaux présents que la Muse hélas ! m'accorde encore
O mes vers, autrefois
Vous étiez au jardin la fleur qui vient d'éclore
Et l'oiseau dans les bois

Vous étiez le ruisseau quand le soleil l'égaie
Et s'en fait un miroir,
Et maintenant, mes vers, d'une mortelle plaie.
Vous êtes le sang noir !

* * *

J'ouvre les *Sylves,* et je bondis :
« Quelle coquille, ciel !

O printemps agréable
Lorsque tu fleurissais au milieu de mon cœur...

au lieu de

O printemps adorable !

(j'avais toujours admiré l'ampleur, l'infinité de cette épithète « banale » qui me paraissait contenir mille cantiques au renouveau).

— Non, fait-il. Je l'ai changée ainsi. « Printemps adorable », ce n'est pas de moi, c'est de Baudelaire.

— Oui, je sais :

Le printemps adorable a perdu son odeur...

mais cela n'a aucun rapport. Ce n'est pas placé de la même façon. Et puis, Baudelaire a dit aussi printemps. C'est de lui, aussi. »

Il daigne sourire : — « Agréable c'est mieux, c'est très bien. Vous n'y êtes pas accoutumé. Lisez-le seulement quelquefois. Oui, c'est mieux.

— Mon cher Maître, vous avez sans doute raison, et je n'ai pas tort. Mais, que vois-je ?

Hautes sierras aux gorges nues
Lacs d'émeraude, lacs glacés
Isards, sur les crêtes dressés
Aigles, qui planez par les nues

— Oui, j'ai changé. Il y avait :

Lacs d'émeraude et de lapis
Isards, dans les fourrés tapis

— C'est du sang des *Stances* que vous infusez à vos premiers vers... ; je ne conteste point la beauté de « lacs glacés », cependant...

— Quant aux isards, S*** qui est un... brave garçon mais qui est pyrénéen (cette pièce évoque le souvenir de Bagnères-de-Luchon) me fit observer

que les isards ne se tapissent point dans les fourrés.

— La pièce est admirable, ces *Remembrances*. Et comme elle vous montre déjà attaché aux lieux qui vous ont vu vivre ! Sans doute, si vous êtes moins dur pour les *Syrtes* que pour les *Cantilènes*, c'est parce que ce dernier livre contient moins de réalité locale... Mais vous êtes né paysagiste cela se voit bien :

Sapins sombres aux larges troncs,
Fondrières de l'Entécade
Où chante la fraîche cascade
Derrière les rhododendrons...

— Tenez, j'ai changé aussi, à la fin de cette pièce

Dans les massifs emplis de geais
Mènerai-je encore à la brune
La jeune belle à la peau brune
Au pied mignon, à l'œil de jais ?

... Il y avait : la Catalane à la peau brune. Mais les femmes de ce pays ne sont point des Catalanes.

— Très bien ; c'est le reproche que votre ami Rochefort fait à Musset.

Avez-vous vu dans Barcelone
Une Andalouse au sein bruni.

Cela est tout comme, dit Rochefort, si l'on écrivait :

Avez-vous vu dans Carcassone
Une Normande au sein blanchi.

— Tenez, j'ai encore supprimé le truc, que j'avais imité de Baudelaire et qu'il a pris lui-même dans Longfellow et les poètes américains : faire revenir après le quatrième vers, le premier vers du quatrain.

La lune se mirait dans le lac taciturne
Pâle comme un grand lis pleine de nonchaloirs
— Quel lutin nous versait les philtres de son urne ?
La lune sanglotait parmi les arbres noirs
La lune se mirait dans le lac taciturne.

J'ai supprimé cette répétition inutile. Vous trouverez pas mal de changements, insignifiants, d'ailleurs, dans le second volume. Vous savez, l'*Eglogue à Emilius*

Alors que j'étais, ô Emilius, le nouveau
Temps, alors que la feuille de primerole...

J'ai enlevé le second « alors que ».

— Oui, comme dans l'avant-dernière édition du *Pèlerin*, vous avez remplacé « ores que » par « tandis que »

Tandis que sur les flots où Diane a versé
La stérile lueur de son flambeau glacé,
La plainte de l'alcyon ne cesse de s'accroître...

— Vous verrez aujourd'hui :

Le cri de l'alcyon ne cesse de s'accroître.

— Vous devenez, mon cher Maître, bien opportuniste. Vous ne voulez point que les ignorants ou les malintentionnés prennent prétexte d'une forme ou d'une tournure archaïque dont ils ne sont point capables de saisir la légitimité pour vous faire de méchantes querelles. »

Je songe comment les contempteurs de Moréas, lorsque parut *le Pèlerin*, abusèrent d'une petite chanson, d'ailleurs charmante et sans importance, où revenait la locution « en outre » pour fermer les yeux sur les beautés de ce chef-d'œuvre. Mais lui :

« Non tout ce que j'ai modifié n'était point pur et n'était point indispensable. Ainsi j'ai laissé le « ores que » lorsqu'il le fallait :

Oresque dessus ma tête
Saturne ennemi tempête.

J'ai laissé mainte apocope, aussi. On la rencontre constamment dans le vers français, l'apocope, la syncope et même l'aphérèse jusqu'à la période classique du XVIIe siècle. Ces petites licences ne sont, à la vérité, ni laides ni contre la langue. J'ai voulu un instant les remettre à la mode, jadis. Mais je ne me suis pas entêté. Je sais que l'art véritable doit savoir se passer, selon le moment, des bagatelles ».

*
* *

Tandis qu'il va chercher un verre d'eau et que le robinet coule, je note les objets hétéroclites qui disputent sa table aux livres et aux revues.

Quatre boîtes de cigarettes, dont deux ouvertes, un paquet rose, des bribes de tabac, des cahiers de Job, une rame de papier blanc, une bouteille d'eau de Vittel soigneusement débouchée, des gants, un verre, un étui à lorgnons, un petit-beurre entamé, une énorme brosse, et, dans une assiette de faïence, profonde, aux dessins bleus, un encrier de deux sous avec des plumes qui s'oxydent. Sur le tout, un fouillis de lettres, de brochures et de bouquins, avec des numéros de la *Gazette de France*...

Les murs sont nus. Trois ou quatre clous qui attendent luisants neufs. Contre la fenêtre, un in-folio couché sur le dos, les feuillets en désordre, comme un coéloptère qui remue les pattes et ne peut se relever. Je le mets d'aplomb. C'est le célèbre *Plutarque*, d'Amyot.

Deux malles, couvertes de journaux et de livres. Sur la cheminée, deux lampes inégales, des allumettes, des bouts de bougie; et, aux deux extrémités, presque à la hauteur du plafond, une pile invraisemblable de bouquins.

Dans un angle contre le sol, et tourné vers le mur, son portrait par La Gandara, qu'il aime beaucoup et trouve fort ressemblant...

*
* *

Il revient : — « Et Madame C*** comment va-t-elle ? Et votre mère ? Quel âge a-t-elle ? Et votre frère, il est content ?

« Et Jules Borèly ? Est-il content à Tunis ? Vous savez que c'est à lui que je dois d'avoir visité le merveilleux cimetière arabe. Il m'a presque entraîné de force. Je ne voulais pas y aller, non plus que dans les faubourgs.

— Il me l'a dit.

— Que vous a-t-il dit ?

— Que vous vouliez tout le temps rester au café.

— Le charmant garçon !

— Elles sont jolies vos notes sur Tunis. Et qu'elles peignent ! Vous n'avez pas eu besoin de voir les choses deux fois...

— Oui, et ce qui est drôle, c'est que les gens qui m'accompagnaient m'ont dit : Vous aviez l'air de ne rien regarder du tout... »

*
* *

Je prends congé du poète.

« S'il me plaisait de rendre compte de cette visite, vous me laisseriez dire ce qui me plaît ?

— Dites ce que vous voudrez. Et même que *les Cantilènes*, c'est un chef-d'œuvre. »

VICTOR GELU

LE

“ TERRIBLE CHANSONNIER ”

VICTOR GELU

Dans l'avant-propos de l'édition définitive de Victor Gelu [1], Mistral a fixé la figure du poète marseillais, en quelques phrases également définitives.

Au banquet, comme c'est l'usage depuis lors entre félibres, il se dit force vers et l'on chanta nombre de chansonnettes. Voici que tout à coup, d'un coin de la table, se dressa devant nous un homme pouvant avoir environ cinquante ans, un brun solide et aux larges épaules. Sans plus de façons, il quitta son paletot, déboutonna son poitrail, retroussa jusqu'au coude ses manches de chemise et levant ses bras nus, ses deux bras athlétiques pour imposer silence, il commença de chanter... Il nous chanta *Fainéant et Gourmand*... mais avec une vigueur, une fougue, une furie impossibles à retracer ! Avec sa voix d'airain, éclatante parfois comme la foudre, avec sa mine fière, avec son geste rude, avec son naturel parfait d'homme du peuple, il fut beau, il fut superbe et nous battîmes des mains à nous disloquer les poings...

1. *Œuvres complètes de Victor Gelu*, 2 vol. 1886.

Voilà authentique, synthétique, ne varietur le « terrible chansonnier ». L'auteur de son monument l'a compris ainsi. Et le Gelu de bronze qui se dresse, depuis bientôt trente ans, en plein centre du vieux Marseille est justement au modèle de celui que Mistral connut en 1852, à Arles, dans une assemblée de poètes provençaux en gestation du Félibrige.

Ne le prenons pas pour un orateur politique : quelque représentant du quartier de l'Hôtel de Ville à l'entrée duquel on l'a placé, de ces rues, ruelles et carrefours, joie du curieux, désespoir du philanthrope où luttent sous un plafond d'azur et sur un pavé d'immondices la fécondité et la misère, la couleur et la puanteur. Sachons que Gelu, né à Marseille en 1806, mort à Marseille en 1885, n'a reçu ni brigué mandat public au cours de son existence d'ouvrier et d'employé passé sur le tard petit bourgeois, mais qu'il a mis en chansons le langage, les mœurs et le caractère d'un certain populaire marseillais de la première moitié du dernier siècle, et qu'il interprétait son œuvre avec une ardeur et avec un art dont s'émerveillèrent ses concitoyens. Et regardons-le sur son socle. Quel de ses refrains brandit-il au bout du bras droit tandis que le gauche bouscule la table ? Quel de ses héros produit-il ? *Guïen*, du fameux *Fenian e Grouman*, le manœuvre *Guïen*, ce drôle glorieux de sa gourmandise et de sa fainéantise ?

Touei lei souar, ma bousso de maire
Mi renouriè : sies un voourien !
Aimes mangea bouen, voues ren faire ;
Un jou feniras maou, Guïen !
Lou feniantugi,
Lou groumandugi
An dè tou ten desavia lei jouven !...
Maire, li dieou,
Pa tan bedeou,
Per v'escouta de mi leva la peou !
Basto que lou marteou proucure
Dè qué chiqua... rame qu'à fan !
Qu'es pa fenian, qu'es pa grouman,
Qu'un tron dé Dieou lou cure ! [1]

Guïen, sans doute mais d'autres aussi bien de la collection ; *Blème*, le larron des quais, sévère pour les gros négociants cosmopolites sur lesquels il prélève sa maigre prébende.

Blème es un san respè d'aquelei pegou !

(*Blème* est un saint auprès de cette pègre) — *Marteou* le puisatier, qui mâche le rut entre ses mâchoires de loup :

1. Tous les soirs ma buse de mère me grognonne : tu es un vaurien ! Tu aimes à manger bon, tu ne veux rien faire, un jour tu finiras mal, Guien ! La fainéantise, la gourmandise, ont de tous temps dévoyé les jeunes gens. — Mère, je lui dis, pas si andouille, pour vous écouter, de me lever la peau ! Pourvu que le marteau procure de quoi chiquer... Rame qui a faim ! Qui n'est feignant, qui n'est gourmand, qu'un tron de Dieu le cure !...

Que voulé? Sieou un capoun!
Foou l'amour à coou de poun!

(Que voulez-vous, je suis un capon[1]! Je fais l'amour à coups de poing); — *Lissandre,* le scieur de long, philosophe de la bouteille et le roi des je-m'en-foutistes passés, présents et futurs

Leisso bouï, coulègo fincou oou bou!
Ancra vo gus, l'arribaren toujou!...

(Laisse bouillir, collègue, jusqu'au bout! Ancré[2] ou gueux, nous y arriverons toujours); — *Pacienço*, le presseur de tan, menacé de voir disparaître, avant qu'il ne soit tout à fait mort, le métier qui l'assassine et qui le nourrit.

Anen, Pacienço : avalo lou boucon...

(Allons *Patience*, avale le boucon. Tu te le mordrais, il n'en serait pas plus long); — *Démoni*, le brasseur d'affaires qui marche dans la société avec autant de scrupule que le gorille dans la forêt vierge :

Mangeo-merdo es lou crentous ;
Qu si geno ven gibous!

1. *Capoun* n'a point la même signification que son correspondant français *Capon*. Un capoun est surtout un va-nu-pieds, un gueux, un misérable plus encore au physique qu'au moral (Note de Gelu).

2. Ancré : solide, en fonds. Expression empruntée au vocabulaire marin. (Note de Gelu).

(Mange m... est le peureux, qui se gêne devient gibbeux) — *Nicou* le portefaix, la chemise pleine du trésor qu'il vient de gagner à la loterie :

> Sian eme Dieou ! aven de que jouï :
> Vint-un cen fran për fa bouï !

(Nous sommes avec Dieu, nous avons de quoi jouir, vingt-un cent francs pour faire bouillir !) — Etc., etc., il vous les dira tous à la file, à mesure que vous les lui demanderez : les vieux et les jeunes, les gros, les petits, les tragiques et les burlesques, les odieux et les pitoyables... Il vous les chantera tous du même gosier et des mêmes bras. Dans ses rares instants de tendresse ou de mélancolie, s'il enregistre les lamentations d'une veuve, dont le fils part pour la guerre ou les regrets d'un mendiant vénérable au souvenir de ses jeunes ans lointains, Gélu reste un homme qui crie fort et qui tape dur. C'est qu'il a à faire à des êtres dont le moins cynique est encore très grossier et dont le plus sociable est encore farouche. C'est qu'il manie une langue faite exclusivement pour..., c'est-à-dire par, ces êtres farouches, rudes, grossiers ; une langue aussi rudimentaire et mal gracieuse que les sentiments qu'ils lui donnent à exprimer. Et que ces personnages, ce langage, ces sentiments, loin de les habiller, polir, compliquer, il les traite dans un dessein et avec un pouvoir réalistes extraordinaires.

II

Tant de puissance et tant d'effet se produisent dedans un cadre restreint. Ce n'est pas assez de dire que l'auteur de *Fenian e Grouman* n'est pas sorti de Marseille, car la cité phocéenne pour qui voudrait la parcourir seulement à vol d'oiseau serait un vaste univers. Et il ne suffit pas de constater qu'il ne s'est intéressé qu'à ce peuple de Marseille. Car c'est seulement à une fraction, à la fraction la plus marquée de pauvreté et d'ignorance. Aucun de ses personnages ne sait lire, presque tous subsistent au jour le jour, péniblement. Je n'y vois qu'un enrichi, ce scélérat de *Demoni* ; deux qui furent dans l'aisance, *Dogou*, le veilleur de nuit, jadis boutiquier, et ce frénétique *Samat* qui, dans le gouffre du jeu a englouti, de la meule aux ailes, un moulin prospère. Et c'est tout, avec les châteaux en Espagne que bâtit le savetier *Gargamelo* le jour où fut risqué heureusement à la Bourse son minuscule magot, avec le bon billet de *Nicou* ; la plupart ne conçoivent même pas l'idée de devenir autre chose que les gueux qu'ils sont. — Mais si elle s'en tient au

dernier échelon de l'échelle, la muse de Gelu embrasse-t-elle tout ce qui s'y tient ? — Non pas. Elle ignore l'homme des champs, les différentes espèces du journalier agricole, qui pousse dru, cependant, dans les faubourgs marseillais. Elle n'accepte les gens de mer que dans la proportion de deux à dix, encore faut-il compter un pêcheur de moules, un radoubeur de bateaux : des mathurins mitigés... Ajoutez que sur les quelque cinquante types qu'il a créés, Gelu n'a mis que deux femmes.

Autre borne à ce champ. Les héros de Gelu sont des travailleurs et des travailleurs qui travaillent. Ainsi lui échappe une portion importante de la catégorie populaire dans laquelle il s'est cantonné ; une minorité sans doute, mais une minorité qui compte dans le monde de l'ignorance et de l'indigence. Et aussi dans celui de la poésie réaliste où Gelu a devancé les Richepin, les Bruant, les Jehan Rictus. Le désœuvré au sens social du mot, l'individu qui n'exerce habituellement métier ni profession avouable : vagabond, voleur, escroc, bandit, souteneur, fille publique, voilà un animal étranger à la faune de ce naturaliste hardi. Exceptons-en *Blème*, mais *Blème* est un travailleur à sa manière, qui n'est pas la moins laborieuse, et c'est précisément comme un travailleur paradoxal que Gelu l'a peint. Quant au mendiant signalé c'est un homme qui ne travaille plus mais qui travailla jusqu'à l'âge où

il est matériellement possible. Avant de porter besace *Meste Ancerro* maniait les outils du tonnelier. Il les maniait encore septuagénaire mais quand il se présente à nous, personnification éloquente de la vieillesse et de ses maux *Ancerro* a passé cent ans...

On ne saurait trop insister sur la qualité de travailleur des créatures de Gelu. Elle fait des *Chansons Marseillaises* [1] comme un traité fragmenté mais nourri et comme un vocabulaire du travail ; et qui voudrait ressusciter, dans leur pittoresque enfui, les métiers manuels qui s'exercèrent sur le pavé de la métropole provençale y trouverait un document précieux. Ces maçons, puisatiers, mitrons, savetiers, emballeurs, portefaix, scieurs de long, charretiers, revendeuses, etc..., nous sont montrés presque toujours dans l'exercice de leur profession ou à l'occasion de cet exercice. Vous les verrez peu dans leur intérieur, en tant que parents, enfants, époux ; peu en tant que concitoyens ; vous les trouverez au chantier ou sur le chemin qui y mène ou qui en retourne. Au travail, ou en dehors du travail, en tous cas, ils ne pensent guère ou ne parlent guère que du point de vue de leur métier. Fréquents imagiers, leurs images sont presque toutes empruntées à leur art ou à leurs outils. Ou ceux du voisin — et si l'œu-

1. C'est le titre sous lequel Gelu a réuni ses chansons.

vre de Gelu est peu maritime par les personnages, elle l'est assez par les expressions. — *Rouve arna, tineou dégli* (chêne vermoulu, cuvier déjoint) dit de lui-même le vieux tonnelier. Des *gamato de buou !* (de pleines auges de bœuf) s'exclame *Guïen*. Oyez cette brute de *Marteou* jouer ironiquement l'amoureux transi auprès d'un objet imaginaire : — Je n'y vois plus, je ne vis plus, Bonne Nini, secourez-moi... « *en étais calez des bûches contre mon puits qui s'éboule* » ; puis se répondre : — Va te faire rompre Martel, gros pataud, ça te sied de faire des grâces ! Ne vois-tu pas que « *tu creuses dans le sec* » ! — Cela oui ! c'en sont *de boou !* lisez des coups de filet, s'exclame *Nicou* en contemplant son trésor. Je vous laisse à deviner ce qu'un autre appellera *l'ooussin d'uno fïo.* Les philosophes de Gelu ne vont pas puiser à une autre source les proverbes dont leur enseignement foisonne.

Escrieou d'abor de l'ancro doou tinchié
Voou maï pourri qué resta dans la chino !...

Voilà le premier commandement de *Marlusso,* l'emballeur de morue à son pupille et apprenti ; *le tinchié* (avec l'encre duquel Merluche demande que cette vérité soit écrite) étant le pot au rouge dont se servent les emballeurs ; *la chino* signifiant l'absolue misère : une misère telle qu'il vaut mieux pourrir que d'y vivre ; et l'état promis sans rémission au travailleur qui ne travaille.

*

Or les héros de Gelu veulent vivre. Ils le veulent avec l'obstination irraisonnée mais invincible de la plante ou de la bête. Et pour vivre, c'est-à-dire manger à leur faim et nourrir les leurs, boire à leur soif, dormir et faire l'amour leur saoul, ils ne connaissent en effet qu'un moyen : le travail. Après respirer, c'est travailler leur opération indispensable. Ils sont liés au travail par une habitude qui est devenue un instinct très tyrannique. Ça ne peut être que cet assujettissement qui pousse *Nicou* à dévorer avec une telle frénésie la somme fantastique dont le hasasd lui a fait don, forçat qui ne peut pas, qui ne veut pas quitter sa chaîne, dans l'espèce son crochet de portefaix. Conseillez-lui de penser au lendemain, rappelez-lui qu'elles sont lourdes les bottes de paille!... Vous serez reçu. Le seul désir du lamentable *Pacienco* « vieux nu et crû, sans ami, sans asile » c'est de mourir à l'atelier, au milieu de son travail. Hélas! il craint trop de ne pas réaliser ce cher désir. Vous verrez que son dernier soupir, il l'exhalera « *sans sentir l'écorce* » (du tan). Pour *Guïen* lui-même le travail est la condition sine qua non de l'existence. Certes, ce n'est pas de gaîté de cœur qu'il gèle l'hiver sur l'échafaudage et rôtit l'été! Le drôle n'a pas que la gueule fine, sa peau est délicate et le poil lui pousserait volontiers dans la main. Mais la vie a des douceurs et *Guïen* n'y peut prétendre que par l'activité de ses bras puisqu'il n'a pas eu la chance, lui « si charogne » de

sortir « des braies d'un négociant ou d'un baron » ou qu'on l'ait fait « capelan » — à savoir curé. Voilà pourquoi chaque fois qu'il n'a plus de nippes à vendre pour se payer un de ces chapons « de beurre » qui lui vont « jusqu'aux vingt ongles », ce gourmand absolu, mais ce fainéant relatif porte l'auge et manœuvre la truelle...

Qu'ils triment du matin au soir pour obtenir ce qu'on appelle aujourd'hui un traitement de famine, la chose leur paraît naturelle et c'est assez si les plus intelligents y trouveront un sujet de réflexions qui ne sont même pas toujours amères car tant qu'ils ont du travail et des forces, les héros de Gelu se déclarent satisfaits. Parmi eux l'ouvrier savonnier *Mourrou*, l'enragé gréviste du *Tremblement* se singularise. Mais qu'on ne touche pas directement ou indirectement à leur métier. Que sous prétexte d'hygiène, d'ordre public, de progrès on ne menace pas leur mécanique, on n'aille pas modifier quelque rouage ou apporter quelque modification à un mécanisme dont leur propre mécanique est un ressort. Qu'on n'aille pas remplacer les mottes de tan par le coke, bâtir des chapeaux avec de la soie, au lieu du feutre, installer le gaz, imposer le système métrique des poids et mesures aux Halles, afficher un règlement pour les voitures de place, supprimer la loterie. Ils verront dans ces changements, même les plus anodins, une révolution radicale faite dans le dessein bien déterminé de les empêcher

de vivre. Ils y verront le bouleversement de l'univers, le signe annonciateur de la fin du monde.

> Aï leis ooussiden d'espouvanto;
> Es entemena, l'an quaranto !
> Flourari plu lou mes dé Maï !
> Déjà l'angi negre prouclamo
> Qué Dieou nous nèguo lou pardoun !

s'écrie « *Paouro Mïoun* » la fruitière.

> N'an empega lou Miroramo !
> Jesu Maria ! paouro Mïoun [1].

Et leur protestation se traduira suivant leur tempérament propre, soit par les gémissements touchants de *Pacienco*, soit par la bordée d'injures stupéfiantes du *Soutairé* [2], convaincu que l'installation du gaz, par les détritus que l'usine jette à la mer empoisonne moules et oursins. — « Bougro d'agazo ! Putan d'agazo ! O poustémo de Dieou d'agazo ! O pessin dé fremo d'agazo ! O guïoutinuzo d'agazo ! A Gèno lei marchand d'agazo !!... [3] » Avec celui-là et avec d'autres ils en entendront

1. J'ai les convulsions, d'épouvante. Il est entamé, l'an quarante ! Fleurira plus, le mois de mai !... Déjà l'ange noir proclame que Dieu nous nie le pardon ! Ils nous ont collé le Myriagramme ! Jésus-Maria ! pauvre Mïon.

2. Plongeur ; celui qui saute dans l'eau à la recherche des coquillages, moules, oursins.

3. ... O pissat de femme de gaz ! O guillotineur de gaz !... A Gênes, les marchands de gaz ! (Ce dernier cri traduit l'antique aversion du Marseillais pour le Gênois).

de belles les représentants de l'autorité, ce « mange-sang » de préfet, ce *brandur* de maire (deux « restant de galère ») et cet en... (disons-le encore en marseillais) ce *boutis* de commissaire de police! Gelu s'est plu à peindre en cette attitude de révolte ces éternels résignés. C'est sous cet aspect qu'il nous les montre surtout, accusant ainsi et une imagination faible, et une ingéniosité grande. Car ce n'est jamais la même sauce si c'est quelquefois le même plat. Voilà le thème qui lui permet peut-être de donner son maximum dans le drame et dans la farce. Je dis, peut-être; car on a le droit de trouver aussi émouvante que *Pacienco*, la mère du conscrit *Cadè* avec *lou couteou de la tripiero* planté dans son cœur, et non moins burlesque que l'invectivant *Soutaïre* de l'*Agazo* le patron de barque *Lazare*, ce père qui a voulu faire de son fils « un Parisien »! Et qu'il y a-t-il de plus tragique que la confession du joueur *Samat* ou la profession de foi de *Demoni*, de plus grotesque que la protestation de *Roch*, le loueur de sacs, plaideur malheureux, ou les excentricités acrobatico-musicales du marin *Tromblon*, — un marin, celui-là qui n'est pas d'eau douce!...

III

Le mode de culture de Gelu trompera-t-il sur la faible superficie de son champ ? — Non il la souligne. Ce n'est pas un descriptif et ce n'est pas un conteur. C'est uniquement un psychologue. Il ne fait que le portrait, le portrait réduit au modèle, sans paysage et sans accessoires. Le prodigieux décor marseillais ne figure pas sur ses toiles, non seulement la campagne, mais la ville. Ses personnages n'emportent presque rien de leur logis, de leur chantier, de la rue, eux qui cependant travaillent dans la rue ou au regard de la rue. Eux-mêmes ne sont pas décrits corporellement, du moins de façon directe. Si nous les voyons, et avec quelle réalité ! quel relief ! ce n'est pas parce que Gelu nous les montre, c'est parce qu'il nous les explique. Ce peintre n'est pas un dessinateur. Non qu'il manque de crayon ; et le crayon dont fut armé son compatriote Daumier on le voit sortir, aiguisé, de la poche de sa veste. Mais il ne s'en est pas servi souvent. Chacun son genre. Lui dessine non avec des lignes et des objets, mais avec des actes et des sentiments. J'hésite à citer, car le portrait chez Gelu commence avec le premier

vers et termine avec le dernier. Et ce couplet parmi les sept dont *Lou Pegou* (le larron) se compose ne vous donnera qu'un septième du personnage de *Blème*.

Qué voulé de la quoué d'un pouar
Tira menin plumachou ?
Foou que visqui gavachou :
Lou bras qué pissi es mita mouar ;
Sieou cardalino,
Plein dè vermino ;
En boulegan l'oues mi traouquo l'esquino.
Eme dé tan marris ooutis,
Pa mouien dè chiqua l'arris
M'engini doun per ben cala mei thys [1]...

De même vous n'aurez ici qu'un fragment de la figure de *Dogou* dans son uniforme de veilleur de nuit,

Moun capeou pounchu, moun booudrié,
Moun espadroun, ma carabino,
Mi dounoun quasi l'er guerriè :
(Es de fe qu'ai marrido mino !)
Contro lei tron, la grélo, et lou mistraou
Ai qué ma roupo eme moun viei fanaou [2]

1. Que voulez-vous de la queue d'un porc tirer gentil panache ? Il faut que je vive voleur : le bras dont je pisse est à moitié mort. Je suis chardonneret plein de vermine. En remuant, l'os me troue l'échine ! Avec d'aussi méchants outils pas moyen de mâcher le riz. Je m'ingénie donc pour bien caler mes filets...

2. Mon chapeau pointu, mon baudrier, mon espadon, ma carabine, me donnent quasi l'air guerrier (Il est de fait que j'ai

Alor flaquisse ma vouas forto,
Es m'en vaou, dè garapachoun,
Marmoutegean dè pouarto en pouarto
Un Pater noster de couïoun !

Blème, Dogou, et *Meste Ancerro* et tant d'autres... des gueux plus pittoresques que ceux-là, Callot lui-même n'en a pas produit. Et quoi de plus semblable, en définitive, sinon à la voie que Callot a prise, du moins au carrefour où Callot arrive ? Est-ce du dessin ou de l'analyse ? C'est du dessin et de l'analyse ensemble. Le dehors signifié par le dedans. Le physique bâti avec du moral. Puisque nous sommes à Marseille n'est-ce pas la manière de l'honnête peintre Ricard ? C'est mieux que Ricard, parce que c'est autre chose que du marseillais. C'est... du Rembrandt. Et pour revenir à la littérature c'est la méthode classique, celle de Racine et de Molière poussée à l'extrême. Gelu est un extrémiste partout, dans la psychologie comme dans le vocabulaire. Et parce qu'il pousse très loin et va très profond son domaine semble vaste, que dis-je ? est devenu vaste. Ainsi avec un petit nombre de personnages pris dans un milieu étroit et qui, nourris de l'âme de ce milieu lui empruntent peu de chose de sa matière ; avec quelques personnages de mentalité et de langage

mauvaise mine) ! Contre les tonnerres, la grêle et le mistral, je n'ai que ma houppelande avec mon vieux fanal. Alors, elle fléchit ma voix forte, et je m'en vais à pas de loup, marmottant de porte en porte le pater noster des imbéciles !

rudimentaires, placés dans des situations simples et de médiocre variété, l'humble chansonnier se trouve avoir produit une œuvre de signification considérable.

Et la seule attitude de ses héros que je présentais tout à l'heure, l'agressivité de ces pacifiques quand on touche aux choses de leur métier fournit une mine de réflexions dans laquelle je ne voudrais pas creuser car je n'en sortirai pas. Car elle me conduirait à l'origine de l'esprit conservateur, caractérisé par la frayeur du changement et de là à l'origine de l'instinct, (s'il est vrai que l'instinct ne soit que de l'habitude acquise), aux rapports psychologiques entre l'homme civilisé et l'homme primitif, entre l'homme pur et simple, et l'animal... Supposez qu'on oblige l'abeille à se servir d'un compas pour calculer la géométrie de ses cellules, ou qu'on décrète la quantité de sucre et d'eau que son miel doit contenir désormais, ce ne sera pas un autre vacarme dans la ruche que celui où la *Pauvre Mïoun* participe, aux Halles, le jour où on « leur » a « collé le myriagramme ». Ce ne sera pas un vacarme partant d'un autre sentiment.

Oui, je recommande aux disciples de Darwin (ceux du moins qui sont capables de comprendre combien leur école, séduisante sur le terrain organique et morphologique, est infirme sur le terrain psychologique) la lecture de Gelu. Ils en sortiront réconfortés. Ils en rapporteront, plus

puissante, à mon avis, que la pseudo-démonstration de leur maître l'intuition qu'il n'y a pas d'impossibilité à ce que l'homme, intellectuellement, descende du singe. Leur tendance à croire qu'il n'y a pas abîme mais simple fossé entre l'instinct de l'animal et l'intelligence de l'homme (tendance si ébranlée par J.-H. Fabre) reprendra un peu d'aplomb. Êtres élémentaires, bornés quasi à des préoccupations organiques et cependant bien humains, bien près de nous, les héros de Gelu nous présentent, dans la gangue, les sentiments qui distinguent l'homme de la bête. Nos vertus et nos vices que nous ne connaissions avec les autres psychologues qu'à l'état de fleurs et de fruits, celui-ci nous les offre à l'état de graines, et ces graines germent sous nos yeux. Telle chanson nous conduit à la naissance du tien-et-du-mien; telle autre nous donne à sa source le fleuve de l'amour maternel, celui du jeu, de l'avarice (voyez *Demoni*, voyez *Samat*), du scepticisme (voyez *Lissandro*, le scieur de long, ce bohème épique). Voulez-vous voir ce que c'est que la politique à l'état brut : *Guien* vous l'explique ; que l'amour des sexes : *Marteou* vous l'explique aussi. Il y a beaucoup de sociologie et de morale essentielles chez notre Gelu. Il y a de l'esthétique aussi. En déplorant l'absence des « arbres du cours » dont la verdure ne le rafraîchira plus quand la chaleur du four lui a « enlevé l'haleine » le mitron *Julien* nous poussait à croire que l'idée du plaisir

est à la base de l'idée d'art ; en montrant — avec quel fracas ! — combien l'orchestre du « Grand Théâtre » est ridicule à côté de l'ouragan, *Tromblon* nous fait entrevoir les origines de la musique. Je ne plaisante pas ou à peine...

IV

C'est que ce diable d'homme a su produire ses personnages dans un esprit d'objectivité extraordinaire. Vous pouvez le comparer à un appareil photographique. Photographe et phonographe il n'est presque que cela, mais il est cela. Ne le cherchez pas dans son œuvre, lui Gelu. Il a voulu et il a su (sauf une exception qu'on ne dirait là que pour confirmer la règle) ne rien mettre de lui dans ses chansons. Il n'y a apporté, c'est-à-dire, que le minimum inévitable à tout artiste sincère et consciencieux, et ce minimum se borne, ici, au choix du sujet et des personnages. Et il est vrai qu'il ne pouvait pas choisir d'autres héros. Il est vrai que son sujet lui fut imposé par le milieu où il est né, où s'est écoulée son enfance, auquel a participé sa jeunesse, et assisté son âge mûr. Non qu'il soit né bas peuple, mais son père exerçait dans un quartier populacier et l'éducation de l'enfant a commencé à *la Tata* [1] parmi les fils des clients de la boulangerie paternelle. Il a polissonné avec eux dans les rues et sur les quais

1. A l'école d'asile, chez les sœurs.

jouant leurs jeux, parlant leur langue, partageant leurs impressions. Et s'il a reçu ensuite une autre éducation que la leur, ses quinze ans l'ont vu (son père mort et sa famille ruinée) sortir de rhétorique pour devenir mitron — de quoi pouvoir dire comme son *Julien*.

Paouri mitroun, que la suzou dévoro !...
Lou jou, la niuè, brazie su la casaquo...
Avan la mouer seren dedin l'infer[1]

En somme, il n'a jamais perdu de vue les gens du bas peuple et il est resté quelque temps l'un d'eux. Mais voilà tout ; sa naissance, son instruction (beaucoup plus poussée et entretenue qu'on croirait en le lisant, à moins que ce ne soit ses préfaces, notes et commentaires à son œuvre), ses goûts, son tempérament, son existence ne sont pas du tout ceux de ses héros. Mais s'il était assez loin d'eux pour pouvoir faire une œuvre très impersonnelle, il en était assez près pour faire une œuvre très véridique.

Beaucoup de ses admirateurs errent donc à mon avis quand ils lui attribuent des préoccupations morales et sociales. Faire de la politique ou de la sociologie avec *Guïen* ou avec *Martequ* ou même avec le *Mourou* du *Tremblement*[2] c'était son moindre soin ; et s'il a insinué le contraire dans ses

1. Pauvres mitrons que la sueur dévore... Le jour, la nuit brasier sur la casaque ! Avant la mort nous serons dans l'enfer.

2. A propos de l'échauffourée populacière, dite complot de la Villette qui eut lieu le 9 mars 1841 à Marseille.

préfaces, ce n'est qu'à la réflexion et parce qu'il était doué du sens critique. Nous devons mieux le croire quand il jurait, fut-ce pour s'éviter une poursuite pour outrages aux bonnes mœurs ou de voir châtrer son œuvre hardie, qu'il n'avait fait qu'une besogne de copiste. Est-ce à dire qu'il n'a pas pas été conduit par une sympathie grande à l'égard de ses infortunes modèles? Parbleu non! Evidemment s'il ne les avait pas trouvés sympathiques, pitoyables, il n'aurait pas perdu tant de temps et mis tant de bon vouloir à les observer. Il ne les aurait pas rendus si vivants, si agissants. Est-ce à dire aussi qu'on n'ait pas le droit de dégager de ses chansons une sociologie et une morale militantes. J'espère que ce n'est pas la conclusion qu'on tirera de ma remarque. A beaucoup d'égards, l'œuvre de Gelu constitue un réquisitoire puissant contre les injustices sociales. La lecture du *Tremblement* est bien faite pour nous inspirer des réflexions socialistes. De même les circonstances atténuantes que *Marteou* s'accorde, nous ne les lui refusons pas [1]. Et il faudrait être sourd et aveugle pour ne pas comprendre que si les personnages de Gelu sont si voisins de l'animalité c'est parce que les conditions du travail qui leur est imposé sont abétissantes. Il me serait

1. Je suis bâtard comme mon père : qui m'aurait instruit la cervelle ? Quand la faim tua ma mère, à douze ans, je déchargeais le blé sur les quais. Ni souliers, ni chemise. A sept ans, je ramassai du crottin. A vingt ans je pousse la brouette du puisatier...

bien facile de montrer que socialement l'œuvre de Gelu a une signification profonde. N'empêche que Gelu ne s'est préoccupé que de bien faire dire à ses personnages tout ce qu'ils pensent et seulement ce qu'ils pensent et que ses personnages ne pensent pas à des revendications sociales. L'ouvrier qu'a étudié Gelu, n'est pas l'ouvrier syndicaliste d'aujourd'hui, ni même celui des environs de 1848. C'est une espèce antérieure à celle de Pierre Dupont, d'Eugène Sue et qui ne semble pas appartenir au même monde. Même les héros des dernières chansons du chansonnier remontent à l'époque de son enfance. Nous le savons par ses notes. Le crocheteur de *Vingt un cen fran* florissait vers 1809; *Felipo*, le crieur de gazettes vers 1815. Le *Soutaïre* qui maudit l'*Agazo*, en 1838, est presque un vieillard. C'est une vieille, la *Paouro Mïoun*, quand elle apparaît en 1840. *Machofer*, l'ennemi des Anglais, a laissé à Trafalgar un « gigot ». *Maître Eucher* attirait entre 1810 et 1815, quasi centenaire, la curiosité importune d'une bande de polissons dont notre Gelu faisait partie au même titre, je le crains, que les jeunes *Guïen* ou *Marteou*.

Et c'est parce qu'il n'est en rien solidaire de ses héros que Gelu a pu se montrer si dénué de scrupules dans l'exposition de leurs sentiments et dans l'expression de leur langage. S'il avait rendu tant soit peu ses propres instincts en les faisant monologuer, soyez certain qu'il ne serait pas allé si

loin. Mais c'est parce qu'il était chaste qu'il a osé rendre l'érotisme de l'inflammable *Broquette* dans *Séri Tur* (si j'étais Turc !). C'est parce qu'il était un doux qu'il a exprimé sans aucune atténuation la brutalité de *Marteou*. C'est parce qu'il était d'une délicatesse grande sur la probité qu'il n'a pas vu d'inconvénient à produire un gredin aussi monté en cynisme que *Dèmoni*. Ainsi du reste. Nous sommes fixés sur son caractère par ses préfaces, ses notes, ses lettres et les documents qu'a publié en 1907 M. J.-B. Astier, avec un excellent commentaire, nous permettent d'affirmer que pour l'honnêteté, la sobriété, l'ordre, les qualités familiales, la politesse, Gelu était aux antipodes de ses personnages, et de comprendre avec quel douloureux étonnement il protestait contre la légende qui le faisait, au sens presque littéral, l'homme de son œuvre [1]. Légende accréditée peut être aussi par la gravité et la vigueur avec lesquelles il interprétait en public ses compromettants personnages.

Chose bizarre, pour qui ne réfléchit pas com-

1. « Non, l'homme robuste au tempérament ardent, qui n'a jamais su faire une proposition même à des filles, le mari fidèle, connu de tous pour avoir toujours préféré sa femme à celle de ses amis, n'est point un cynique. Le père de famille qui adore ses enfants, le prôneur chaleureux des joies domestiques n'est point immoral, le penseur modeste qui n'aspire qu'à vivre et à mourir en plein dans son trou... n'est point un révolutionnaire. » — Cité par M. Astier dans sa brochure *Victor Gelu intime, d'après des documents inédits* (1907).

Sur le caractère du poète, consulter *La Vie et l'Œuvre de Gelu* d'après ses mémoires inédits, par Paul Risson (Roumanihe, éditeur, 1901).

bien l'esprit objectif est rare chez les hommes et à quelles surprises il nous conduit par le fait de sa rareté ! Si Gelu avait été moraliste, s'il eût introduit dans ses chansons ses idées, sa philosophie, la leçon, le blâme ou l'éloge, personne ne l'aurait pris pour un ivrogne, un sadique, un cynique, un fainéant. Mais on lui a appliqué le proverbe : Qui ne dit mot, consent — comme on l'a appliqué à La Fontaine, moraliste lui, la seule fois qu'il n'ait pas moralisé : à savoir pour la fable du Loup et de l'Agneau. Je me souviens de ce mot d'un instituteur à propos du vers « La raison du plus fort est toujours la meilleure ». — « C'est la morale de Bismarck que La Fontaine soutient ! » Avant cet instituteur il est vrai, Rousseau et Lamartine l'avaient déjà dit... Mais je m'égare, et je conclus que Gelu, pur observateur, a poussé le désir et le pouvoir de copier la réalité à un point presque paradoxal. Ce qui le lui a permis ? En grande partie le manque d'imagination. Il est doué pour copier, pour rester rivé à son modèle. Livré à ses propres moyens, il tombe. Il lui faut non seulement un personnage, qui existe, qu'il a vu, entendu, qu'il a là tout près de lui ; mais encore il lui faut prendre ce personnage dans une aventure qui soit arrivée à ce personnage, dans un sentiment qu'il ait éprouvé, dans un propos qu'il ait tenu. Voilà pourquoi l'actualité joue un tel rôle dans ses chansons. Et pourquoi l'on peut, rien qu'en se rapportant à ses sujets, faire une petite histoire

de la vie publique de Marseille à une minute de cette vie. Voilà pourquoi les personnages de Gelu et leur situation sont peu variés. — Vous dites : pourquoi n'a-t-il peint que des travailleurs et n'a-t-il presque peint que des travailleurs dans ou à l'accasion de leur travail ? C'est parce que c'est quand ils travail laient ou quand ils parlaient de leur travail qu'il a regardé et écouté ses héros, et que si leur chantier lui était ouvert leur foyer ne lui était qu'entre-bâillé. Et pourquoi n'a-t-il peint sur ses cinquante types que deux femmes ; et pourquoi si peu de marins, pour une cité maritime ; et pourquoi point de filles publiques, de souteneurs, de bandits dans ses chansons ? C'est parce que les femmes, les marins, la pègre Gelu la connaissait moins bien que les hommes, les gens de métier, les honnêtes gens ; parce qu'il ne les avait pas, comme il avait ses travailleurs, à sa disposition perpétuelle.

Manque d'imagination, c'est la qualité de Gelu comme c'est celle de ses héros. Et c'est pourquoi les uns aidant l'autre ou plutôt les uns ne contrecarrant pas l'autre, la Muse des *Chansons Marseillaises* est si dénuée de fantaisie, si bornée à son horizon. Elle n'y perd rien. Elle y gagne en vérité, en force, en concision. Elle fait constamment balle. Gelu n'a pas autre chose que ce qui lui revient de droit, mais il a tout ce qui lui revient et (comme dit l'autre) un tout, même quand il n'est pas grand, un tout c'est beaucoup !

V

Une preuve du manque d'imagination de Gelu vous la trouverez dans le *Credo de Cassian* (qui est l'exception à sa règle dont j'avais parlé plus haut). Il travaillait énormément ses chansons ; leur perfection quasi absolue sauf quelques longueurs parfois — mais la longueur il faut l'excuser chez un psychologue — leur perfection, dis-je, est le fruit de la méditation et du travail. Eh ! bien, lui-même nous confie que cette chanson-là, disons comme il disait, « ce poème », lui a coûté le plus de labeur. Il a longuement cherché avant de découvrir ce sujet que ne lui fournissait aucun de ses modèles de la populace et il a dû le trouver lui même... Car ici, c'est bien sa philosophie personnelle et il a voulu opposer l'idéalisme qui brûlait en lui à la matérialité par trop positive de ses philosophes, au cynisme de ses gredins. Ses croyances spiritualistes, sa conviction de l'immortalité de l'âme il a voulu la dresser en face du

Qu se geine ven gibous

de *Demoni* et de

Couesto que couesto fai ti riche [1]

de *Marlusso*. Pas de sujet prêtant davantage à la poésie que ce discours d'un très vieux pâtre, lequel à force de regarder les étoiles à la manière des bergers chaldéens a conçu une explication des mystères de l'au-delà et l'expose à un jeune matelot. Un souffle puissant de bonne volonté conduit cette pièce : bonne prosodie, honnête cadence, composition sans fissures. C'est une œuvre respectable et dont on hésite à ne pas dire du bien surtout quand on sait combien ce bon Gelu en était fier et à quelle hauteur beaucoup de ses admirateurs la placent [2]. Pour ma part je regretterai plutôt que le chansonnier y ait passé tant de temps. J'eusse préféré qu'il ait employé ce temps à grossir d'un personnage pris sur le vif sa vivante collection de *santons* populaciers.

Gelu n'avait pas besoin cet échec pour démontrer que s'il est un écrivain et même un grand écrivain doublé d'un psychologue de premier ordre, il n'a pas l'âme d'un poète, en cela semblable à ces gens de métier qu'il a si bien traduits parce que son génie et le leur sont du même

1. Coûte que coûte, fais-toi riche.

2. Nous trouvons dans les notes de Gelu les renseignements suivants à propos du *Credo de Cassian*, « Louis Jourdan, du *Siècle*, MM. Arnaud et Tollon juges au Tribunal de Marseille, des professeurs de Facultés, maints doctes personnages profondément versés dans les littératures européennes ont déclaré plusieurs fois ne rien connaître de supérieur en aucune langue au *Credo de Cassian* » (Astier, *op. cit.*).

ordre. Il faut, pour être poète, avoir plus de mélancolie, que ses travailleurs n'en avaient et qu'il en avait lui-même. Et de fait, le seul jour où il a rencontré la mélancolie sur les lèvres du vieil *Anserro* le mendiant, il s'est élevé à une hauteur poétique que je ne crains pas d'appeler villonienne. . . . .

Ma Mïèto avie lei roueito
D'un bel ambrico pouman;
De prefum emboouissuman
Soun cor menin èro une boueito.
Lou lan de seis uei mutin
Ti pouignie coumo uno aleno;
Su sa caro dé satin
Visies bluregla lèi veno [1]...
Ieri, roso é Joousse min
Soun ana mounte lei meno
La sétentano !...

La pièce toute est à lire, et l'opposition de ce qu'est le vieillard à ce qu'il fut produit un sentiment et une force qui font penser à Villon.

Lou souleou, brasie que mouere,
Ti leisso caia toun san ;
La luno, astre en ferri blan,
A pas un rai que noun ti descouere !

1. Ma Mariette avait l'incarnat — D'un bel abricot pommé — De parfums qui embaumaient ; — Son corps mignon était une boite. — L'éclair de ses yeux mutins — Te perçait comme une alène — Sur sa face de satin. — Tu voyais bleuir les veines. — Lys et roses et jasmins sont allés là où les mène la septentaine !...

Lou printem, dé sei sentou,
En t'embeiman, t'empouisouno;
L'estieou duro a peno un jou ;
Ploou vo nèvo toù l'ooutouno ;
E l'iver a gé dé bou !
Coumo tu, Maire Naturo
Si descorduro !...

. . . .

Dé coou d'arno en roumatime,
De tisano en lavaman,
T'escarfes oousourlumen
Coumo un liar dé l'Ancien Regime !

. . . .

Dé la Maigro l'esqueleto,
Encamban toun bardaquin,
Si lou bor dé toun coueissin
Ti gassaiara sei clicleto [1] !...

Mais si Gelu n'a été poète qu'une fois on peut l'appeler un savant toujours. C'est un remarquable philologue et le côté linguistique chez lui est presque aussi attrayant que le côté psychologique. Il a la connaissance profonde du dialecte

1. Le soleil, brasier qui meurt — Te laisse figer ton sang. — La lune astre en fer blanc — N'a pas un rayon qui ne t'écœure. — Le printemps de ses senteurs — En t'embaumant, t'empoisonne. — L'été dure à peine un jour — Il pleut ou il neige tout l'automne — Et l'hiver n'a point de bout — Comme toi Mère Nature — Se décout.

. . . .

De vermoulures en rhumatismes — De tisane en lavement — Tu t'effaces absolument — Comme un liard de l'ancien Régime.

. . . .

De la Maigre le squelette — Enjambant ton baldaquin, — Sur le bord de ton oreiller — Te secouera ses cliquettes.

marseillais. Il en a l'amour et je crois au fond que cet amour, cette vénération de sa langue l'ont fait ce qu'il a été. Hélas ! avec quelle douleur il était obligé de reconnaître que cette langue de son enfance il était le seul peut-être à pouvoir la comprendre dans ses finesses. Il n'a pas voulu que le souvenir en périsse et c'est pour cela qu'il a écrit. Il a fait plus, il s'est annoté et commenté lui-même avec une véritable intuition de la méthode et de l'art du philologue. Pour ma part, je prends presque autant d'intérêt à ses notes qu'à ses chansons, car d'ailleurs elles sont farcies de souvenirs d'anecdotes, et écrites en un français d'une précision, d'une clarté et d'une robustesse parfaites.

C'est aussi un plaisir linguistique délicieux que je trouve dans cette manière de roman, de poème, de pamphlet et d'évangile qui s'appelle *Nouvé Granié* [1], œuvre de prose qui remplit la moitié du deuxième tome de son édition (édition définitive et qui n'est pas complète puisque ses mémoires restent inédits). La langue marseillaise et de la banlieue de Marseille est là, cadavre si bien naturalisé par les rudes et pieuses mains de Gelu qu'il semble toujours vivant. Et vraiment on est pris d'une véritable tristesse (pour peu qu'on soit d'un pays de langue d'oc) en voyant à l'état de langue morte un idiome aussi sain, nombreux

1. Noël Granet paysan de Vitrolles à l'Exposition Universelle de Paris, en 1855.

imagé, aussi fait pour vivre. L'idée de *Noël Granet* c'est la critique du progrès présenté par le moyen de la vie des grandes villes. C'est une protestation contre les conditions de la vie moderne, le développement outrancier de l'industrie, du machinisme, la misère matérielle et morale qui crée le progrès ou prétendu tel. Vous reconnaissez là les personnages de Gelu, mais ici il ne fait pas la démonstration avec son peuple de travailleurs citadins. C'est le contraire du travailleur de la ville qu'il emploie : c'est le paysan. L'apologie de la vie des champs, de l'homme de la nature. Rousseauisme : Gelu a voulu pousser ferme dans le sens de son maître Jean-Jacques et faire œuvre didactique. Mais il a voulu aussi, et davantage peut-être, faire œuvre linguistique. Il a cherché à appliquer tous les termes du vocabulaire provençal. Et je ne sais pas s'ils y sont tous, mais il ne s'en faut de guère. La visite de son paysan de Vitrolles à l'Exposition Universelle de 1855 lui a fourni une multitude d'objets à traduire, d'objets et d'idées dont beaucoup pouvaient passer pour n'avoir pas de similaires en langue d'oc. Il a mis à les traduire une sorte de coquetterie ; le même plaisir parfois que trouvaient les anciens régents de collège à donner en thème latin l'électricité ou la vapeur...

Dans l'avant-propos que j'ai cité, Mistral auquel il faut toujours en venir quand on parle des

choses et des gens de langue d'oc, explique qu'il n'a vu Gelu que la fois qu'il dit et que le « terrible chansonnier » s'est toujours tenu et farouchement à l'écart du mouvement félibréen. Sa conception en effet est au contrepied de celle des félibres. Mistral et les siens font une œuvre d'avenir. Gelu fait une œuvre du passé. Mistral et les siens, qui sont des poètes, font des œuvres de poètes, d'imaginatifs, de rêveurs... Gelu fait une œuvre d'homme positif, prosaïque, une œuvre de savant. Les uns et les autres ont également raison.

1916.

HENRI BACHELIN

ET

HENRI BARBUSSE

HENRI BACHELIN
ET HENRI BARBUSSE

L'œuvre d'Henri Bachelin est fondée sur le *respect* de ses personnages qui rentrent quasi tous dans ce qu'on est convenu d'appeler « les Humbles » et sont souvent des travailleurs agricoles, habitants de petites villes ou de villages de son Nivernais natal. Je ne vois pas d'autre mot pour signifier le sentiment qu'il leur porte. Amour, admiration, sympathie ne traduiraient pas ce sentiment. Respecter quelqu'un ce n'est pas l'aimer, l'admirer le plaindre. Ce n'est pas *d'abord* cela. Respecter quelqu'un, c'est le prendre tel qu'il s'offre et juger que tel qu'il s'offre, il est comme il faut qu'il soit. C'est, par conséquent, romancier, chercher à le rapporter dans sa vérité qu'on estime parfaite et n'avoir pas plus de disposition à l'embellir qu'on n'en éprouve à l'enlaidir. Cette conception des choses, entre parenthèses, exige une assez forte dose de raison.

Connaissant son point de vue, on décernera à M. Bachelin un brevet d'originalité. Car s'il n'est pas le premier à peindre le *villageois*, les peintres

du villageois qui n'ont pas considéré leur modèle comme d'essence inférieure ne sont pas légion. Je parle de ceux qui ont prétendu l'aimer, l'admirer et non pas de ceux, il va sans dire, qui en ont fait un objet de moqueries. Je parle des romanciers à la George Sand et non de ceux à la Maupassant. Et je dis que la sympathie des trois quarts de nos écrivains régionalistes pour le paysan, avec la meilleure intention du monde, a quelque chose d'insultant. C'est que le paysan à nos yeux, auteurs ou lecteurs, représente quelque chose, que nous avons le droit, évidemment ! de traiter de haut, — représente l'*illettré.* On louera en lui toutes sortes de qualités : sa bonhomie, sa finesse, la pureté de ses mœurs, on enviera très haut son sort, mais avec l'idée bien nette qu'on a à faire à un rustre. Oui ! déjà le « fortunatos nimium » comporte, parmi ses fleurs, une nuance de mépris... Puisque nous sommes en Nivernais regardez la façon dont Jules Renard considère ses vignerons. N'est-ce pas en bêtes curieuses ? Ne nous conduit-il pas, un peu, devant la cage des singes ?... Je pense à « la petite Pomme d'api » du dessin de Caran d'Ache... et à sa juste réponse...

Non pas directement, dogmatiquement (il n'y a pas parcelle de dogmatisme dans les livres de M. Bachelin qui sont à ma connaissance) non, directement mais d'un ton assuré, d'une manière toute naturelle M. Bachelin s'élève contre cette injuste habitude. D'autant plus injuste que le pay-

san constitue l'élément essentiel de l'organisme français, qu'il est le polype sans lequel ne se serait pas formé l'ilôt national. Et il lui accorde le traitement qui est assuré au mondain, à l'artiste, au bourgeois ou à l'apache. C'est en quelque sorte une Déclaration des droits littéraires de l'homme des champs, la meilleure partie de l'œuvre de Bachelin. Et je trouve à son dernier volume *Le Village*, où il n'est pas question de politique une minute, comme un parfum de cahier d'Etats généraux.

De littérature accomplie, *Le Village* est le contraire de ce qu'on dit quand on dit : « C'est de la littérature ». J'ai rarement entendu un pareil accent de vérité. Supposez cette chronique du hameau *Les Vernes* (commune de Lormes, Nièvre), laquelle doit s'ouvrir vers 1875 et s'étend sur une période de vingt-cinq ans, les derniers vingt-cinq ans qui restent à vivre au héros Vincent, quinquagenaire au début du livre ; supposez cet ouvrage écrit par Vincent lui-même — qui ne connaît pas l'alphabet. Il ne serait pas rédigé ainsi, car nous avons en Bachelin l'une des cinq ou six bonnes plumes de sa génération, mais il n'aurait pas été pensé différemment, semble-t-il. C'est pourquoi ce livre risque de paraître fade au goût de ceux qui n'aiment pas, par nature, la simplicité ou de ceux qui n'ont pas mangé encore assez de littérature de grand restaurant pour ne plus vouloir que la cuisine de ménage.

Comme il est clair cependant ce paysan morvandiau ! Clair en tant que travailleur, en tant que mari, en tant que père, en tant que voisin ! Qu'il peine, ou qu'il se repose ; qu'il sème du blé ou fende du bois, qu'il apporte ses cochons et ses poules au marché ou ses grâces au bon Dieu, accompagne son fils aine dans son exode de commis de magasin vers la grande ville ou sa femme au cimetière ; qu'il convoite le « pré de Bourgadier » ou qu'il renonce à son rêve quand les voleurs ont deterré ses écus, dans la cave, sous le coffre des carottes... comme il a de la ressemblance ! Et comme sa maison, ses champs, le décor qui les enveloppe lui sont assortis, ou lui à eux ! A part deux ou trois fautes de détail, légères et qu'on ne découvre que parce que la justesse de l'ensemble éclate, M. Bachelin a réussi là un tour de force de simplicité et d'objectivité qui a été tenté souvent, mais qui a été raté souvent... — Oui, je sais, il y a Charles Louis Philippe. Mais l'objectivité et la simplicité de Philippe sont par trop laborieuses ; ce sont qualités poursuivies paradoxalement... et atteintes, par un écrivain dont l'objectivité et la simplicité furent les moindres défauts... Quant à M. Bachelin n'a-t-il pas déjà écrit *Le Serviteur*, c'est-à-dire une œuvre objective au point de paraître non l'œuvre d'un contemporain, mais une œuvre anonyme et sans date, une œuvre de pur folklore ? Or, ce *Serviteur*, c'est l'histoire d'un paysan morvandiau, qui tient

d'aussi près à l'auteur qu'un père à un fils ; et la Muse de l'affection et de la pitié filiales n'a sans doute jamais poussé des accents plus véritables que là.

Passer du *Village* à *Clarté* d'Henri Barbusse, ce n'est pas quitter la haute littérature romancière d'aujourd'hui. C'est venir de l'art classique, au romantique ; de l'esthétique toute désintéressée à l'esthétique toute égoïste et du très discret au très théâtral. Et *Clarté*, précisément, est composé comme une pièce de théâtre, trois actes de longueur égale. Les cent premières pages représentent le héros Simon Paulin, comptable d'usine à Viviers, dans sa besogne quotidienne, dans son intérieur ingrat

d'orphelin élevé par une vieille tante,

dans ses passades galantes, et dans ses conversations sur la pluie et le beau temps. Elles le fiancent, ensuite, elles le marient, elles lui donnent de l'avancement au bureau, elles lui procurent une maîtresse, elles vont en faire un conseiller municipal quand la mobilisation l'expédie à la caserne. Acte II : le dépôt, les tranchées, les cantonnements, le champ de bataille où Simon blessé séjourne durant trois chapitres dans l'hallucination et le délire. Les cent dernières pages nous le racontent chez lui en congé de convalescence. Mais changé. Parti, résigné à l'ordre établi, Simon

revient dévoué à celui à établir. Son patriotisme, d'ailleurs modéré, a mué en internationalisme furieux, car il « a confiance dans le gouffre du peuple ». Sa haine de la guerre étrangère appelle éperdûment la guerre civile pour peu qu'elle soit nécessaire au triomphe, qu'il lui faut instantané et sans demi-mesures surtout ! de sa religion. « Pas de demi mesures parce qu'il n'y a pas de demi vérités. » — Voilà du roman à thèse ! C'est un genre que nous goûterions peu (du moins il me semble) même s'il venait traduire notre propre conception de l'univers, comme l'on dit, et tirer de la catastrophe les leçons qu'elle nous paraît dégager. Mais que penser d'un absolutisme aussi infatué et tranchant que celui de ce Simon ?... Qu'il est la juste conclusion des prémisses sur lesquelles la conversion de Simon s'échafaude et dont l'assimilation de la guerre défensive à la guerre offensive, déclarées également criminelles, n'est pas la moins ni la plus choquante. Qu'il est difficile, quoiqu'on veuille en avoir l'air, de concilier un parti pris radical et l'équité. Que, dans les cinquante pages où notre comptable brise le monde et le rebâtit, s'étale trop à découvert ce que Remy de Gourmont nomme quelque part *la bêtise du fanatique*... Que le roman à thèse est la forme romantique du roman et que M. Henri Barbusse est de tempérament aussi romantique que de tempérament classique M. Bachelin. Parallèle d'autant permis que l'œuvre de ce dernier : 1° ne

ressortit nullement à l'esthétique de l'art pour l'art ; 2° marque des tendances démocratiques sans tiédeur. Mais Bachelin suggère sa morale et l'autre nous enfonce la sienne dans le crâne à coups de maillet.

Le nouveau romantisme que M. Barbusse représente avec éclat diffère évidemment du romantisme hugolien étant d'ailleurs assagi, ayant incorporé en réaction de la crise symboliste une certaine dose de classicité. Mais il tend au même but et il emploie les mêmes moyens. Et notamment *l'antithèse*. Non la primitive, celle de mots, d'images, et d'arguments mais une antithèse perfectionnée, une antithèse de sentiments et situation. D'antithèse, il n'y en a peut-être pas une dans le *Village* ou elle y vient par hasard ; mais *Clarté* n'est qu'une série d'antithèses à l'appui de celle qui explique l'évolution de Simon. — Voyez au début le panorama de Viviers ; une ville divisée en deux parties comme par un coup de hache : en haut « la ville riche » couronnée par l'église et par le château, en bas la ville ouvrière dominée par l'usine ! Voyez, à la fin, la rencontre de ces nouvelles « Deux Orphelines » la petite Antoinette et Mlle Eveline de Montyon, l'une qui « tâte le bord de la route avec un bâton » l'autre qui « caracole sur son poney » ; l'une qui traîne son chien né au chenil du château (« c'était le dernier d'une portée, il était mal venu avec la tête trop grosse et les yeux malades et la baronne

a dit — comme on allait le noyer et aussi parce qu'elle pense toujours au bien : qu'on le donne à la petite aveugle ») ; l'autre que précède « un griffon bruxellois avec le bruit argentin du bijou qui brille à son cou » ! Voulez-vous des oppositions d'un ordre plus relevé ? Il y en a de hautes, d'une couleur qui vous frappe et d'un lyrisme qui vous secoue. Suivez pages 36 et 37 le regard de Simon allant du dernier soupir de sa vieille tante à la première palpitation du sein de son amoureuse. Suivez les fiancés (p. 47) dans leur promenade au cimetière ; et la comparaison à plusieurs reprises de Marie, l'épouse de Simon, maintenant fanée, avec sa sœur, Marthe, rose en train d'éclore. Je prends ces exemples dans la partie de l'ouvrage qui ne se passe pas à la guerre, parce qu'elle est la partie originale du livre. Pour le reste nous l'avons déjà dans *le Feu*, ce qui ne veut pas tout à fait dire que les chapitres militaires de *Clarté* soient de la répétition. Cependant ils ne sont pas moins bâtis à grands coups d'opposition que les autres. Presque tout ce que ce livre, inégal comme chaque ouvrage romantique caractérisé est forcé de l'être, contient de fort et de faible, de juste et de faux, de distingué et de banal, l'antithèse en est responsable.

Pour citer quelqu'un à l'esprit duquel l'esprit manifesté dans *Clarté* est violemment antithétique, il semble, suivant le mot de Renan, que M. Barbusse ait été créé « par un décret nominatif

de la Providence » pour jouer de l'antithèse — comme Paganini du violon ou comme Vignaux du billard. Et c'est parce que la Guerre (la guerre que M. Barbusse attendait pour délivrer son génie jusqu'à elle emmailloté) est l'Antithèse suprême que l'auteur du *Feu* et de *Clarté* pourrait bien rester l'écrivain de France, et peut-être de partout, qui aura le mieux fait toucher du doigt l'horreur de la guerre. Et c'est par l'exubérance de sa capacité antithétique — devenue une infirmité sitôt que du domaine de l'art M. Barbusse pénètre dans le domaine social — que son dernier livre aboutit, après des préparations qui, pour être de bonne foi, n'en blessent que davantage l'équité, à des conclusions dont l'examen ne rentre pas dans le programme d'une analyse exclusivement littéraire.

Mais la sociologie de M. Bachelin est d'une manière telle que son examen, ici, ne serait pas déplacé. Sans l'entreprendre, je veux signaler un malentendu possible. *Le Village* ajoute un motif à ceux qui feront classer l'œuvre de ce Nivernais dans la littérature régionaliste. *Le Village* est bien régionaliste et du genre le plus accusé. Mais, avec cela pas « littérature de clocher » le moins du monde. De la hauteur où ce livre plane, nous n'apercevons pas, d'un côté la Capitale et, de l'autre, la Province. Le fragment de territoire national qui s'y trouve découpé a beau être minuscule, on a l'impression que sa valeur intrin-

sèque vaut celle de n'importe quel morceau du corps de la France... serait-ce le Boulevard ou la cité la plus ouvrière. C'est un esprit véritablement *égalitaire* que M. Bachelin là, et ailleurs (lire surtout *Le Serviteur,* son chef-d'œuvre à mon avis et même un « chef-d'œuvre ») nous apporte. Je l'en loue au point de vue moral comme au point de vue moral je blâmerai M. Barbusse... Au point de vue esthétique je l'en loue aussi, parce que la position qu'il vient occuper me paraît nouvelle.

1919.

DEUX MOTS

SUR

RAOUL PONCHON

DEUX MOTS SUR RAOUL PONCHON

C'est un événement comme l'histoire de notre poésie lyrique n'en offre pas de plus important (en fait de parution de livres) que la publication du premier volume de Raoul Ponchon : la *Muse au Cabaret*.

Avant cet événement, l'un de nos grands poètes ne pouvait pas être lu, à moins de le rencontrer, en quelque miette dans un vieux numéro de journal. Grâce à la modestie invraisemblable de cet homme qui ne se jugeait point digne d'être recueilli, sa renommée, toute prête depuis des années, attendait sa mort pour se répandre.

Maintenant, la critique a des éléments pour juger, des références à donner. Le lecteur possède de quoi être édifié. En attendant des études sérieuses sur Ponchon, plus d'une remarque judicieuse a été produite. Son premier livre s'enlève comme du bon pain ; et notre barde, déjà largement septuagénaire — l'alcool conserve ! — assiste, tant éberlué qu'il en pense perdre sa gouaille sinon sa modestie, à son entrée dans la gloire.

Cependant, nous n'en tenons encore qu'un petit

morceau. Car il faudrait pour le loger tout, non pas un gros volume comme celui-ci, *mais une trentaine*. Ponchon se trouve être en effet le plus abondant des fils des muses. Il a produit sensiblement plus de vers lyriques que Hugo et deux fois plus que Ronsard. Eux ôtés, il a rimé, je crois, autant à lui seul que tous nos grands poètes ensemble de Villon à Moréas, en passant par Malherbe, Mathurin Regnier, Saint-Amant, Boileau, La Fontaine, Chénier, Vigny, Lamartine, Musset, Gautier, Baudelaire, Leconte de Lisle, Verlaine.

Car j'admets le chiffre, à quelques milliers près, le chiffre de 150.000 que donne un admirateur du maître lequel a compté les vers publiés par Ponchon dans les journaux, *depuis 1886 seulement*.

Mais ce *journaliste* est-il donc un si grand poète que cela ?

Lisez *la Muse au Cabaret*[1]. Et dites si vous manquez un moment d'être réjouis par cette éloquence et cette souplesse rythmique, cette sûreté prosodique, ce sens profond de la syntaxe, ce vocabulaire si étendu et si choisi, cette profusion de pittoresque et de couleur, par tant de santé, de belle humeur, de bon sens par l'imprévu et le signifiant de ces locutions, de ces images, l'irrésistibilité de ces boutades... Dites si vous trouvez quoi que ce soit qui manque de clarté, de précision, de force, d'aisance, de finesse, de nouveauté ; et si au con-

1. 1 vol. Fasquelle, éditeur.

traire toutes les qualités qui brillent dans cet art ne sont pas à un degré haut.

Le joli vin de mon ami
N'est pas un gaillard endormi,
A peine échappé de la treille,
Sans se soucier de vieillir,
Il ne demande qu'à jaillir
De la bouteille.
Le cœur aussi de mon ami
Ne se donne pas à demi...

Ou bien :

Depuis qu'à travers la grand'Ville
Je vais musant et badaudand
Y semant mon cheveu, ma dent
Ainsi que ma liste civile...

Et encore :

Les champs ont soif les malheureux
Moi de même. Pitié pour eux !
Vierge Marie,
Aussi pour moi, je vous en prie...

Et ce rappel à l'exactitude qui termine :

Il n'est à mon avis qu'un seul être sur terre
Un seul de qui j'admets,
L'inexactitude et c'est mon propriétaire.
Mais il ne l'eut jamais.

Et ces réflexions sur ce fait que *le pape doit manger seul :*

J'admets qu'on aille seul aux cabinets d'aisance,
Que l'on fasse tout seul des heures de potence,
Que l'on commette un crime... une bonne action
Tout seul. Mais manger seul, quelle aberration !

Et ce discours à des juges qui, injuriés par « une fillette de quinze ans, accusée de coups et blessures volontaires », l'envoyèrent en correction :

O Juges, mes petits pères,
Vous êtes par trop sévères,
Pour cette jeune houri
De la mère Angot filleule,
Encor qu'elle vous engueule
Comme du poisson pourri.

Et cette confession qui commence

Tous les matins, d'un ton impératif
La soif me dit « Viens, mon petit bonhomme
Viens avec moi prendre l'apéritif. »
Et moi j'y vais, tant je suis faible, en somme...

Quelle frappe ! Et quel métal ! Vous pouvez citer au hasard. L'art de Ponchon est péremptoire, toujours ; et par un privilège que certes ni Hugo, ni Ronsard — quelque grands qu'ils soient ! — n'ont pas reçu, Ponchon n'a pas de déchets. S'il comporte, comme le vin, du supérieur, du bon et

de l'ordinaire, cet ordinaire se fait toujours boire. Vous ne le verrez point produire une pièce sans verve, une strophe sans mouvement, un vers mal venu, une fausse note. A ce point de vue, il fait songer à La Fontaine, à Moréas, sa perfection n'est guère moindre que la leur...

Vous le voyez, si de l'énumération donnée plus haut, il fallait faire disparaître quelques noms, ce n'est pas Ponchon que je sacrifierai d'abord.

Mais pour ne pas trouver que j'exagère, il est indispensable de ne pas voir la poésie sous le seul point de vue idéaliste, *romantique*, celui qu'on rencontre pour prendre un exemple d'actualité dans le beau recueil *les Forces Eternelles* de Mme de Noailles. Il faut admettre qu'à côté des poètes qui planent dans le ciel, il y a ceux qui demeurent sur la terre. Qu'à côté des lyres qui gémissent et qui pleurent et s'exaltent il y a celles qui festoient et rient. De même que la poésie dramatique se divise en tragédie et en comédie, il faut séparer les poètes lyriques en tragédiens et en comédiens. Et opposer un Marot, un La Fontaine, un Boileau aux Hugo, aux Lamartine, aux Baudelaire comme on oppose Molière à Corneille et à Racine.

Voyons, Molière n'est-il pas aussi grand que Corneille ou que Racine? — Si vous admettez que oui, le cas que je fais de Raoul Ponchon ne vous paraîtra pas choquant.

Poète comique. — Voilà sa véritable définition. C'est un génie *gaulois*, comme Marot — celui au-

quel il ressemble le plus — comme Mathurin Regnier, comme son maître Saint-Amand, comme La Fontaine. C'est le plus net et le plus complet représentant d'un esprit qui semblait depuis deux siècles, et pour toujours, chassé par le romantisme du domaine poétique, relégué par lui dans la prose.

L'art de Ponchon est quasi inattaquable. Mais son genre, il se peut qu'on ne l'aime pas.

Possédez cette idée étroite qui autorisait Lamartine à déclarer que La Fontaine n'est point *un poète* et vous ne serez pas disposé tout de suite à mettre Ponchon parmi les grands. — « Eh ! quoi, direz-vous, un homme qui chante *la soupe à l'oignon !* »

> Quel est ce bruit appétissant
> Qui va sans cesse bruissant !
> On dirait le gazouillis grêle
> D'une source dans les roseaux
> Ou l'interminable querelle
> D'un congrès de petits oiseaux.
> Mais cela n'est pas. Que je meure
> Sous des gnons et sous des trognons,
> Si ce ne sont pas des oignons
> Qui se trémoussent dans du beurre...

Mais la vérité, c'est que Ponchon, s'il a chanté — ou plutôt s'il a fait chanter — la soupe à l'oignon, s'il a célébré et le jus de la vigne, et le gigot, et l'absinthe, est moins un poète bachique

et gastronomique que le ferait croire cette *Muse au Cabaret*, tendancieuse. La corde qui résonne ici est loin d'être la seule que porte sa lyre et on n'a même pas le droit de dire que ce soit la principale. Que notre barde soit dans le privé le plus parfait biberon, le pire ivrogne et « gougnia fiasse » pour employer son expression, que les Muses auront nourri, je ne le conteste pas le moins du monde. Que l'ivresse ait été son excitant comme l'amour pour Musset, le remords pour Verlaine, le laurier pour Moréas, soit. Mais amputé de tout ce qu'il a rimé sur la table et sur la bouteille, il resterait un grand écrivain. De même qu'un milliardaire ne passerait pas pour pauvre s'il perdait deux centaines de millions.

Un cinquième, oui ! voilà bien, pas davantage — et je ne vois aucun inconvénient à dire que j'ai son œuvre entière, quelque introuvable, à ma connaissance — voilà la place qu'occupent la cave et la cuisine réunies dans le logis ponchonien. Et d'ailleurs la *Muse au Cabaret* malgré les exigences de son titre renferme au moins deux pièces devant lesquelles Lamartine n'aurait point à faire — comme dit La Fontaine — *du dégouté*

Un vieillard râlait sur sa couche
Souffrant tous les maux d'ici-bas,
Déjà bleuissaient à sa bouche
Les violettes du trépas.

. . . .

celle-ci, vraiment grande, intitulée *La Mort* et ce *Nocturne* de moins d'importance

> Oh ! les durs, durs pavés
> Pour les petits pieds nus
> Des enfants perdus
> Des enfants trouvés...
>
> . . . .

De pareilles notes ne sont point rares dans le concert prodigieusement abondant, prodigieusement varié que Ponchon joue depuis quarante ans... à la cantonade. A côté de tant de plaisant, il y a du grave et du sublime, à côté de tant de burlesque, il y a du tendre et de l'exquis. Et Ponchon, avec plus de sévérité pour l'une que de complaisance pour l'autre, nous a dénoncé ses deux natures dans le *Rondel* qu'il eût la bonne pensée de faire pièce liminaire de son premier recueil

> Ah ! la promenade exquise
> Qu'ils ont faite, tous les deux,
> Mon corps, ce monstre hideux,
> Mon âme, cette marquise.
>
> Dans la Vie, au milieu d'Eux !...
> Et l'un et l'autre à sa guise.
> Ah ! la promenade exquise,
> Qu'ils ont faite, tous les deux !

Si mon corps, que le Mal grise,
Prit des chemins hasardeux,
Mon âme dut plaire aux Dieux.
Etant au Bien tout acquise,
Ah ! la promenade exquise

Mais je ne procèderai pas aujourd'hui au dénombrement de la Muse, si je n'ai pas l'intention d'attendre pour procéder à cette pressante opération de justice, d'attendre la publication des œuvres complètes du Maître...

Décembre 1920.

L'IMAGINATION

DE

RACHILDE

L'IMAGINATION DE RACHILDE

I

La meilleure explication qu'on puisse donner du Symbolisme, à moins de consacrer à cette définition des pages qui risqueront de ne pas être très claires, c'est de l'appeler un *Romantisme absolu*. Il a poussé à l'extrême les principes au nom desquels la Révolution romantique a combattu l'Ancien Régime littéraire, et qui se résument dans le mot de liberté. Il ne diffère du Romantisme que comme une quantité excessive diffère d'une quantité grande. 1890, c'est 1830 déchaîné...

Son excessivité s'accuse dans la façon dont il emploie le grand outil du Romantisme : l'imagination. Tandis que l'écrivain classique, dirigé par la raison, professe qu'

> il ne faut pas
> quitter la nature d'un pas,

le romantique, mené par la sensibilité, imagine. Or, dans romantisme, il y a roman ; le roman

genre imaginatif par excellence, genre où le classicisme canalisa le filet d'imagination qui coule en lui. Etre romantique, en fait, c'est agir comme on agit dans les romans ; et avant même qu'il soit question de romantisme, le héros de roman s'opposera au personnage pris dans *la nature*. Mais, pour quitter la nature, l'École de 1890 a mieux que le roman ou le romanesque ; elle a aussi le symbole.

Qu'est-ce que les symbolistes ont entendu exactement par *symbole ?* — Il ne faut pas trop le leur demander... Le certain, c'est que, outre le procédé d'imagination pure et simple qu'il a hérité du Romantisme, procédé avec lequel, s'il s'écarte de la réalité habituelle, l'écrivain utilise directement les données de la nature, le Symbolisme dispose d'un procédé radical qui substitue à la réalité telle que la nature la fournit une réalité créée par la cervelle de l'écrivain. Procédé si radical, qu'à côté de l'imagination symboliste l'imagination romantique paraît une demi-imagition...

En somme, l'imagination, fruit de la cérébralité, joue dans le Symbolisme le rôle que la passion, fruit de la sensibilité, a joué dans le Romantisme. Et de même que l'œuvre la plus romantique est celle où l'élément passionnel se trouve au plus haut degré, on peut dire le plus symboliste des écrivains symbolistes celui qui sera le plus doué du sens imaginaire.

Et le Symbolisme s'éteindra le jour où la majorité de ses tenants, peu doués d'imagination, parce que l'imagination n'est guère qualité française, auront épuisé la dose d'imagination radicale acquise par l'effort de leur volonté et l'imitation des littératures étrangères.

Le Symbolisme, qui tient quasi toute la littérature qui compte entre 1885 et 1895, en 1900 a terminé sa carrière, alors que les écrivains symbolistes arrivent à la notoriété et à la pleine possession de leur talent. Et cet abandon du symbole se produit de manière à rappeler le

> Plus n'ont voulu l'avoir fait l'un ni l'autre.

Gourmont s'est plaint de ce reniement. Mais étudiez l'œuvre de ceux que, historien du Symbolisme, il a rassemblés dans ses deux *Livre des Masques*. Vous verrez combien peu, en 1900, continuent dans la voie où ils s'engagèrent; continuent ou eussent continué. C'est que l'entreprise exigeait plus d'imagination que leur cervelle n'en pouvait produire. Ce serait le cas de Mallarmé, s'il n'était pas cérébralement mort à la peine, comme ce fut le cas de Moréas, génie conscient entre tous de ses possibilités. C'est le cas d'Henri de Régnier, de Charles Guérin, de Samain, d'Adolphe Retté... C'est le cas de Barrès, de Péladan, de Maurras, de Pierre Louys, de Mauclair, de Gide...

Ce n'est pas du tout celui de Rachilde.

II

Je vois en Rachilde l'écrivain de beaucoup le plus imaginatif que le Symbolisme ait révélé. Chez elle, pas l'ombre de difficulté pour se plier à l'esthétique de l'Ecole, mais impossibilité évidente d'obéir à une autre loi. Si devant maints ouvrages symbolistes (par ex. *Poèmes Anciens et romanesques*, d'Henri de Régnier, ce piétinement sur place d'un génie qui, sur d'autres points, a fait du chemin), et cet... impudent *Paludes* d'André Gide, (vessie qui veut qu'on la prenne pour lanterne), nous souffrons de voir combien, malgré les efforts de l'auteur, l'élément imaginatif arrive rare, grêle, monotone, superficiel, nous déplorerons ici son trop d'abondance et de richesse. Qu'il vaudrait mieux l'univers créé par ce démiurge, si le vent qui le soulève se calmait parfois ! Mais la tempête y souffle toujours ; et — sauf l'exception, sur le tard, que j'aurai soin de marquer — toujours plus violemment, nous semble-t-il, le lendemain que la veille. Entamez ces trente et quelques volumes par *Monsieur Vénus*, qui n'est pas le premier roman de Rachilde, mais qui est son premier roman

qui compte. Vous ne croirez pas qu'on puisse écrire quelque chose de plus imaginé que ce livre, tant que vous n'aurez pas lu les suivants. Prenez les l'un après l'autre ; ce sera de plus en plus fort, ainsi que chez Ni... — Plus fort ?... Non. Vous aviez raison ; on ne dépasse pas *Monsieur Vénus ;* et ce niveau, même, Rachilde ne l'a pas toujours atteint. On ne rêve pas personnage moins habituel que Raoule de Vénérande. On ne conçoit pas des actes et des sentiments plus singuliers que ceux que cette richissime et élégantissime jeune fille (l'analyste de Rachilde a besoin de superlatifs) développe au cours de ses relations avec l'ouvrier fleuriste Jacques Silvert. Mais le paroxysme cérébral, grâce auquel ce prodige initial fut enfanté, se maintiendra, à peu de chose près, dans la parturition entière ; et comme aucun des romans de Rachilde ne ressemble par le sujet à aucun autre, comme le milieu change chaque fois, comme la façon est toujours nouvelle, le plus étonnant de ces ouvrages, il nous semble chaque fois que c'est le dernier. Elevée dans un décor, un milieu familial et des circonstances tout à fait propres à l'exaspérer, cette imagination puissante n'a pas faibli depuis qu'*à douze ans* elle commençait à garnir de *légendes* pleines de « morts, de fées, de chats, de loups, de torrents, d'apparitions fantastiques [1] » les gazettes de son Périgord jusqu'à ce

1. *Rachilde* par Ernest Gaubert (Biographie critique, 1907). Je signale avec empressement cette excellente plaquette qui

Dans le Puits, qui arrive, et de quelle profondeur! crier... sur les toits que l'auteur touche à la soixantaine. Et comment nous en douterions-nous, Madame, à vous le dire sans flatter — car un livre comme celui-ci vous met à l'abri des faux comliments — si vous ne nous le juriez avec insistance !... Comme d'autres esprits seront positifs, quoi qu'ils veuillent, Rachilde est une hallucinée : à certains instants, qui durent tout un volume, est une démoniaque de l'imagination. Ainsi toutes les parties d'une œuvre, comme, je le répète, il n'y en a pas plus variée (mais la variété n'est-elle pas la qualité essentielle de l'imagination véritable ?) forment un corps parfaitement un, parce qu'elles ont la même âme. Distinguons dans cette âme non pas deux substances, certes ! mais deux modes : le romantique et le symboliste, ce qui équivaut à dire le romanesque et le symbolique.

constitue la seule étude d'ensemble sur le sujet et qui m'a servi.

III

L'imagination romantique est grande propriétaire et dépensière. Elle puise sans compter dans des coffres toujours remplis. Sans compter, mais pas indifféremment. Car, dans ses combinaisons, l'élément voyant, bruyant, étonnant surabonde. Elle ne fait pas entre le rare, le riche, le grand, le compliqué, le mystérieux, l'invraisemblable, d'une part, et le commun, le pauvre, le petit, le simple, le normal, d'autre part, la moyenne que la nature établit ; mais elle donne aux premiers de ces concepts une prépondérance énorme. Ou alors elle attribue aux seconds une position, une signification bien éloignée, contraire parfois, de celle qu'ils prennent dans la nature. Plus le romancier s'écarte de la moyenne naturelle : vulgo la vie, plus il sera romantique ou romanesque. C'est pour les besoins de ce mode d'imagination qe le roman, voici trois siècles, se créa. Aujourd'hui que ce produit paradoxal, le *roman réaliste*, a tant de cours, le genre qu'elle nourrit est dit dédaigneusement roman feuilleton. Acceptons ce terme : qu'il s'applique aux *Misérables* ou aux

Mystères de New-York, il étiquette à notre point de vue, même marchandise. Rachilde possède un tempérament type de feuilletonniste. M. Gaubert signale du Paul de Kock, du Karr et du Ponson du Terrail dans son roman de début : *Monsieur de la Nouveauté* [1]. Je connais mal les deux premiers de ces maîtres — juste de quoi ne pas les confondre et approuver le goût de nos grand'mères pour *Sous les Tilleuls ;* mais j'ai su assez le troisième pour le retrouver non seulement dans *Monsieur de la Nouveauté*, mais dans *Monsieur Vénus*, et cette série d'ouvrages entreprise à raison de deux et de trois par an, de 1885 à 1889, alors que des revers de fortune obligent Rachilde « à trouver dans sa copie le moyen de vivre [2] ». C'est suivant la recette du père de Rocambole que les héroïnes de ces ouvrages hâtifs, talentueux, quelque peu pornographiques — et complètement introuvables — distribuent la volupté et la mort, deux faveurs dont leurs amants se trouvent aussi assurés que ceux de la reine Cléopâtre. Voyez la façon dont la Renée Fayor de *Nono* expédie le triste sire par qui elle se laissa séduire ! Raoule de Vénérande, chef de file de ces terribles ado-

1. Cet ouvrage, dont la publication fut commencée en 1878 par un Journal parisien, *l'Estafette* (qui ne la continua pas), a paru en 1880 à Paris, avec une préface d'Arsène Houssaye, où il est aussi question des *légendes* déjà publiées par Rachilde. Il porte en épigraphe cette phrase d'Alphonse Karr : « Dans une société bien organisée il ne devrait pas y avoir de commis de magasin. »

2. Gaubert, *op. cit.*

lescentes, qu'elle courtise son Antinoüs de faubourg, qu'elle le possède, l'épouse, le fasse tuer en duel, qu'elle anime le mannequin de cire établi à l'image de l'idole et qui porte les cheveux, les dents et les ongles adorés, — c'est un Rocambole en jupons, si on peut parler de jupons avec une pareille amazone ; et ce personnage de Rocambole, tant de fois ressuscité par son créateur, ressuscitera une fois dernière suresthétisé à la mode décadente et « fin de siècle », avec le Paul-Eric de Fertzen des *Hors Nature*.

Imagination romantique, donc et d'abord. C'est parce qu'elle en possède plus que sa part que Rachilde s'est vue vouée aux sujets que ses titres nous annoncent ; qu'ils soient ceux de ses *légendes* de jeunesse : *La Fiancée du Fossoyeur*, *Le Filleul de la lune*, *Le Chat jaune*, *l'Eventail squelette*, *Un coin d'Enfer*, qu'ils soient ceux de ses romans et contes : *La Marquise de Sade*, *Le Mordu*, *La Sanglante Ironie*, *A Mort*, *L'Imitation de la Mort*, *La Princesse des Ténèbres*, *L'Animale*, etc., table des matières, dans l'ensemble, à faire crier grâce à Edgar Poe. Mais aussi, l'auteur des *Histoires extraordinaires* n'est pas né dans sa propre maison Usher... La chouette, quand il vint au monde, ne chantait pas sur le *Volet du Nord* de sa demeure, parmi les sifflements de la bise, le coassement des grenouilles d'une mare vraiment au diable, celle-là ! et les hurlements d'un ancêtre maléficié en loup-garou

par la légende du pays. C'est ce qui est arrivé à la future Rachilde, alors Marguerite Eymery, dans le domaine du *Cros* entre Château, l'Evêque et Chancelade, à quelques kilomètres de Périgueux, le 11 février 1860, à minuit...

IV

L'Imagination du mode symboliste, qui peut à la rigueur se passer de l'autre, mais qui tire de sa coexistence un appui sur l'importance duquel il est superflu d'insister, ne se contente pas de quitter les régions moyennes et habituelles de la nature ; elle sort, sinon dans sa conception, du moins dans son expression, du plan que la nature suit. Elle modifie la réalité non par exagération et dissimulation, mais par substitution d'objets à d'autres objets, par changement d'étiquettes. Des événements, des personnages, de l'atmosphère que ces personnages respirent, des objets qui les environnent, que ces événements soient principaux ou accessoires, ces personnages de premier ou de second plan, que ces objets soient importants ou minimes, constants ou accidentels, elle fait des symboles, des signes, un moyen pour l'écrivain d'exposer ou d'insinuer des faits, des sentiments, des idées qu'il ne veut pas, pour des raisons esthétiques ou morales, exprimer de façon franche.

Ce penchant à parler par signes, Rachilde

n'avait pas besoin du Symbolisme pour le voir naître. Peut-être même l'eût-elle développé sans lui. Tel est, du moins, ce que *Monsieur Vénus* permet de croire. *Monsieur Vénus* (1884) n'est pas seulement un livre symboliste avant la lettre. Rachilde a créé, avec, un genre dont je croyais que le Gourmont de *Sixtine* avait l'honneur ; mais *Sixtine* est postérieur de six ans. — « Roman cérébral », porte le sous-titre de *Sixtine*. Non moins que Robert d'Entragues, Raoule de Vénérande est un pur produit cérébral. Tous deux, sans parenté proche avec aucun héros de roman, se ressemblent comme frère et sœur, bien que leurs aventures n'aient rien de commun. Et même leur comparaison conduirait à reconnaître que la création du premier ressortit plus à l'artifice, celle de la seconde à l'instinct ; que le symbolisme romancier de Rachilde part d'une source plus naturelle que celle dont le symbolisme de Gourmont jaillit... Nous verrons, en effet, que la nature morale de notre auteur, plus encore que sa nature littéraire, la poussait à symboliser, et que la volonté esthétique, ici, est venue servir un tempérament dont elle était l'expression inévitable.

Le genre ainsi inventé par Rachilde — et dont relèvent tous les romans gourmontiens, sans parler des romans de Péladan et quelques autres — se caractérise en ce que, tout en comprenant plusieurs personnages, il n'est en réalité qu'à un personnage. Les autres ne servent qu'à la mani-

festation de celui-ci. C'est ainsi que dans *Monsieur Vénus* Jacques Silvert, l'amant de Raoule, le baron de Raitholbe, son fiancé, la chanoinesse Elisabeth, sa tante, la fille publique Marie Silvert, qui deviendra sa belle-sœur, sont des pensées, des sentiments, des rêves, des désirs, des hontes, des remords de l'héroïne. Elle les tire d'elle-même et les y fait rentrer comme elle veut. En outre, chacun de ces personnages symboliques possède le don de symboliser, la faculté de se projeter en personnages lui aussi, de jeter des tentacules comme la pieuvre, ou des stolons comme le fraisier. Seulement l'art consiste à faire de ces symboles (que rien, absolument rien, dans le contexte, ne signale comme ayant le caractère symbolique) autre chose que de froides allégories ; l'art consiste à leur donner une individualité suffisante pour qu'ils intéressent et émeuvent. Eh bien, aucune des créatures de Rachilde n'est mort-née ; chacune vit en elle-même et par elle seule. Et vivent aussi en eux-mêmes et par eux-mêmes les objets en nombre infini : paysages et éléments de paysages, animaux, végétaux, objets d'art, bijoux, étoffes, meubles de toutes dimensions, composition, couleur, valeur, époque et usage que ces personnages utilisent comme symboles et de la pleine réalité desquels ils fortifient une réalité, qui, sans cet appui, ne serait peut-être que relative quelquefois...

Ceci dit (et ceci dit vite — car le réalisme de

notre auteur, étroitement lié à ses qualités stylistiques, qui sont grandes en mouvement, en pittoresque, en éclat, ne nous laisserait pas sortir facilement, si nous y entrions), *Monsieur Vénus*, comme les trois quarts des romans de Rachilde, est un livre qui ne peut être lu, je dirai même dont la lecture ne peut être supportée que si l'on comprend que, de la première à la dernière ligne, il symbolise.

V

Faute de se rendre compte que ses romans comportent un sens général et une infinité de sens particuliers, lointains du sens littéral, on continuera de commettre une méprise dont Rachilde, à ses débuts, a souffert en même temps qu'elle en a joui : objet de scandale comme l'histoire de notre littérature n'en offrirait pas d'équivalent. Ou plutôt, si on ne la prendrait plus pour un monstre, une manière de marquis de Sade, chose difficile aujourd'hui, on continuerait de considérer son œuvre comme une mixture de perversité et de folie, sans direction, sans but, et dont « ce serait passer pour un sot que de vouloir dégager une idée centrale, une vue d'ensemble [1] ». Et l'on userait de la commode et de la sotte théorie de l'opposition entre l'écrivain et son œuvre, comme si l'œuvre n'appartenait pas à l'écrivain, de même que l'effet à la cause, comme si le mystère avait plus sa place dans la chimie des livres que dans la chimie des autres corps ! Au contraire,

1. Telle est, du moins, l'opinion de Laurent Tailhade dans un article (*Le Français*, 21/2, 1901) comme Rachilde n'en a que trop lus et où les éloges donnés sincèrement à son art cachent une incompréhension totale de son caractère et de sa pensée.

renseignés sur le mécanisme, le truc de cette œuvre, sa créatrice nous apparaîtra naturellement ce qu'elle est : à savoir un écrivain dont l'existence privée et publique honorent un métier qui n'a pas d'ouvrier plus probe et laborieux. L'œuvre apparaîtra logique et signifiante à travers tous ses caprices, extravagances et incohérences que je me garderai bien de nier. Et les personnages les plus osés qu'elle met en scène, une Raoule de Vénérande, un Paul-Eric de Fertzen, le Sylvain d'Hauterac de la *Sanglante Ironie*, la Laure Lordès de l'*Animale*, l'Eliante Donalger de la *Jongleuse* perdront leurs droits à nous épouvanter et dégoûter et postuleront la pitié et la sympathie, peut-être. Ses assassins nous apparaîtront comme des victimes. « C'est un marin qui écouta le mauvais conseil de la solitude et de la nuit, la voix artificieuse des sirènes. Il a bu le philtre empoisonné des vents », — laissez-nous dire M. Gaubert de l'horrible Mathurin Barnabas, le vampire de *La Tour d'Amour*. Et nous finirons même par ne plus faire la réserve de Barrès dans sa très intelligente préface de *Monsieur Vénus* [1] : — « Ce livre est assez abominable, pourtant je ne puis dire qu'il me choque. » De plus d'un livre de Rachilde nous dégagerons une

1. Préface à la 3e édition 1889, reproduite dans une 4e édition en 1902. Une précédente étude de Barrès intitulée *Mademoiselle Baudelaire* (*Les Chroniques,* février 1887), n'est pas moins remarquable.

morale qui ne sera pas sans moralité. Mais savoir que les livres de Rachilde comportent un sens caché et savoir quel sens ils comportent font deux choses. Tantôt le symbole apparaîtra clairement comme dans *Monsieur Vénus*, dans l'*Animale*, dans la *Sangante Ironie* (où cependant le bon Camille Lemonnier n'a vu que du feu, aussi peu lucide en sa préface que Barrès se montre lucide dans la sienne). Tantôt des parties obscures nous paraîtront alterner avec des parties très claires : *Madame Adonis*, *La Marquise de Sade*, *La Jongleuse*, *La Princesse des Ténèbres*. Ailleurs il faudra s'y prendre à plusieurs reprises (mais le moins réussi de Rachilde peut se lire et se relire) pour voir non ce qu'elle a fait, mais ce qu'elle aurait voulu faire. Le type de cette catégorie, c'est les *Hors Nature*. Ici vous avez non pas la pire, mais la plus libre des débauches d'imagination à laquelle Rachilde se soit livrée. Le dessein d'opposer l'action au rêve, la poésie à la science, la sensibilité à la raison, la chasteté à la sensualité, l'élément masculin au féminin, l'esprit latin au germanique a traversé son esprit ambitieux. Là-dessus elle a bâti Reutler et Paul-Eric de Fertzen, fils d'une Française de grande race et d'un gentilhomme prussien tué sur un champ de bataille de 1870, à la minute même où le cadet vient au monde. Du même coup de baguette elle a donné à chacun, avec les nuances convenantes à leur opposition foncière, plus de beauté, de force, d'in-

telligence, de richesse qu'en distribuèrent, au cours de leur généreuse carrière, Montépin et Richebourg. Elle a semé dans leur cœur le maximum de l'affection et de la haine dont deux frères réciproquement peuvent être animés. Puis, les allusionnant de je ne sais quel mythe scandinave, elle les a lâchés, ces deux « enfants d'Irminsul », dans nos « mœurs contemporaines ». Ceci fait, elle a, dans une attitude tenant de Ponce-Pilate et de ces spectateurs d'Amérique qui regardent la rencontre de deux locomotives lancées l'une contre l'autre, elle a laissé se débrouiller le démon romanesque et le démon symboliste... et les *Hors Nature* ont été produits. Quand elle écrit ce livre, Rachilde est placée au bout de la ligne du commencement de laquelle (pardon, ô Flaubert !) *Le Meneur de Louves* et *Son Printemps* partiront. *Son Printemps*, *Le Meneur de Louves :* volumes débordants d'imagination encore, mais où sa folle du logis se trouve surveillée, voire contrecarrée et qui constituent, à mon avis, pour cette raison, ses meilleurs ouvrages.

Et puisque nous regardons son sillage imaginatif, divisons-le en cinq étapes. La première s'arrête à *Monsieur de la Nouveauté*, où l'imagination n'est que romanesque. L'étape seconde, *Monsieur Vénus*, d'un bond la franchit. Pur produit de l'instinct ce « petit chef-d'œuvre » [1]. Ici

1. Barrès, préface de *Monsieur Vénus*.

le romantisme de Rachilde se voit, sans que l'auteur l'ait voulu, capté, soumis, utilisé par l'autre imagination. Troisième étape : les romans de la période polygraphique, de *Nono* à *Minette*. Entamés romanesquement ils tournent tous au symbole comme la crème tourne au beurre. Rien de plus Paul de Kock que le début de *Madame Adonis* (1888), rien de plus... rachildien que son milieu et son terme. C'est celui qu'on voit le mieux... *desinere in piscem*. Mais, dès la *Sanglante Ironie* (1891), Rachilde sera maîtresse de sa formule. La métamorphose ne s'opérera plus sous les yeux du lecteur interloqué. La poitrine de la femme et le ventre de la chimère nous arriveront fondus ensemble. L'imagination romanesque et l'imagination symbolique s'exerceront concurremment. Désormais, la romancière ne symbolisera pas plus fort, mais elle symbolisera d'une façon consciente. Elle fera du roman symboliste le sachant, comme d'autres savent qu'ils font du roman naturaliste ou psychologique. Ainsi ira-t-elle jusqu'au *Dessous* (1904), après des explosions comme *l'Heure sexuelle* (1898) et *la Tour d'Amour* (1899). Et alors, par l'effet d'une réaction fatale, nous entrerons dans ce que j'appellerai la période classique de ce romantique exalté, avec *le Meneur de Louves* (1905), avec *Son Printemps* (1914), avec deux ou trois chapitres de son dernier volume de contes, *la Découverte de l'Amérique* (1919), et ce volume de nouvelles en préparation, dont l'une, *Un*

scandale militaire sous le second Empire, vient de paraître ici-même.

Quant à *Dans le Puits* (1919), c'est tout autre chose qu'un roman, et je dirai plus loin quelle chose c'est.

VI

On peut écrire sous la tyrannie de l'instinct une œuvre où la critique constatera en abondance le système et le procédé. Il suffit d'avoir beaucoup de *volonté* et de la mettre au service de son *instinct*. Car ne croyez pas que les deux termes se combattent. Loin de là ; et si le néo-darwinisme erre en appelant l'instinct : de l'intelligence fixée, peut-être ne serait-il pas absurde d'appeler l'instinct : de la volonté fixée. Quoi de plus instinctif que l'animal, et quoi de plus volontaire ? Rachilde me pardonnera de poser la question à son propos, elle qui a si bien su développer le côté animal de ses personnages, expliquer, par des tendances animales, et en employant l'animal comme symbole, comme références, des actes et des sentiments humains, lesquels, sans cette explication, sans cette illustration, resteraient dans l'illogisme, et l'obscurité, et l'invraisemblance ; elle qui parla des bêtes avec tant de fréquence, d'exactitude et d'amour [1] ! Une volonté puissante au service d'un

1. En dehors d'un livre comme *L'Animale*, qui est tout entier aux chats (l'héroïne, Laure Lordès, après avoir vécu comme

instinct puissant, voilà la définition de son génie. Ainsi cette grande indisciplinée appartient-elle, corps et âme, à une école ; à une école, il est vrai, qui inscrit l'indiscipline en tête de son programme... — Qu'est-ce que le symbolisme est donc venu faire? Qu'a dit 1890 que 1830 n'eût pas dit ? Il a hurlé ce que l'autre avait crié. Il est venu non seulement demander pour l'imagination place au soleil, mais exiger pour elle toute la place. Il est venu honnir la positivité, détester la réalité pour l'amour du rêve. Tandis que le Romantisme s'était transporté du cœur de la nature aux extrémités de la nature, le Symbolisme s'est placé à rebours de la nature. *A rebours !* Les ouvrages symbolistes de la bonne marque, depuis les sonnets de Mallarmé jusqu'aux drames de Maeterlinck, se sont efforcés de justifier la devise du fameux roman de Huysmans. Et si le père de *des Esseintes* n'a peint qu'un individu, il l'a doté de l'âme commune. Ce désir de fuir l'habituel, le normal, le réel, le relatif, le possible, on voit combien la méthode symboliste se prête à son assouvisse-

une chatte en folie meurt sous les griffes d'un chat hydrophobe), qui compterait les représentants de la gent féline qui vont et viennent dans les romans de Rachilde ! Les rats n'y sont guère moins nombreux. Et ce n'est point à cette œuvre que s'appliquerait le vieux distique ainsi arrangé :

Et prisa fort chats, chattes et chatons
Et déprisa rats, rattes et ratons.

Mais les amis des chevaux, des chiens, des chèvres, etc., y trouvent aussi leur compte.

ment. Ici encore les titres de Rachilde sont à souligner. Certains sont si péremptoires : *Les Hors Nature*, *L'Animale*, *Le Mordu*, qu'il n'y a pas à insister, surtout quand on connaît l'auteur, quand on sait que ce qu'elle promet est peu à côté de ce qu'elle donne. D'autres sonnent comme un défi, qui se justifient à la lettre. Jacques Silvert est bien la Vénus de ce Pygmalion de Raoule, sa maîtresse, son « garçon de joie ». D'autres ironisent. *La Tour d'Amour* : cela évoque de la chevalerie légendaire et sentimentale ; un page qui joue de la viole aux pieds d'une belle châtelaine dont la main caresse ses cheveux bouclés... et ce qui suivra. Mais cette tour est un phare, tout ce qu'il y a de plus breton en fait de phare et de plus battu par les flots, et l'amour qui y fleurit est du genre qui prend les noms de nécrophilie et de vampirisme en expertise médico-légale. L'amoureux, c'est le gardien de ce phare, sinistre de sauvagerie et d'abrutissement, et l'objet aimé... les restes en putréfaction d'une naufragée. Dans *Le Meneur de Louves*, il n'y a de louves qu'au moral : il s'agit de princesses mérovingiennes en révolte contre le cloître qui les détient par raison d'Etat. Titre symbolique comme les précédents, comme tous les autres : *La Jongleuse*, par exemple, qui ne se passe pas au moyen âge aquitain, mais dans le Paris de l'Exposition de 1889, titre issu non pas, comme *Le Meneur de Louves*, d'un chapitre de Grégoire de Tours, mais d'une phrase de Gour-

mont, je pense : « Jongleur inimitable, salut ! Comme tu escamotes bien la vie [1]. »

Oui ! la vie est bien escamotée au cours des exercices de cérébralité sexuelle auxquels Eliante Donalger se livre. Elle n'est pas mal dévoilée non plus dans *Le Dessous*, idylle éclose parmi les épandages du tout à l'égout parisien, quelques années après la tour Eiffel, au temps de Ravachol et d'Emile Henry, et qui démontre qu'il n'y a pas que les plus beaux produits du jardinage pour « profiter » dans la fange, mais que l'amour même d'une vierge pure n'exige pas d'être arrosé par une eau limpide. Ailleurs, comme dans la *Sanglante Ironie*, il ne s'agit pas d'escamoter la vie ou de lui arracher ses vêtements. La nature, la réalité, la santé, l'ordre social, le bons sens, le corps, la matière sont poignardés, lardés de coups sous les espèces de Grangille, la robuste campagnarde, en faveur d'une maîtresse infirme, impossible à posséder, qui figure l'âme, l'idéal, le rêve, la religion, qui figure l'art — l'Art (avec une majuscule), l'art tel que l'esthétique décadento-symboliste, au plus fort de sa crise, l'a conçu.

1. Dans *Les Chevaux de Diomède*.

VII

S'il fallait désigner le volume où Rachilde se résume le mieux, qui la condense portativement sous l'aspect imaginatif, j'indiquerais *Contes et Nouvelles*. Titre bien sage, bien poli... trop poli pour être honnête. Le lecteur de ce volume fera d'une pierre deux coups. Car si nulle part l'imagination de notre écrivain n'a un coefficient plus élevé, nulle part sa maîtrise stylistique ne jette un plus vif éclat. Les courts morceaux dont ce livre se compose présentent, avec un relief saisissant, la manière du symbole rachildien. Partout le désir de bafouer la réalité, de la contrarier, de conclure contrairement à ses conclusions. — « L'hostie est ronde, il convient désormais qu'elle soit ovale », explique le curé de Voreuse à ses confrères. Tel est l'objet du premier conte, *La dernière Tentation*. Dans le second, nous voyons deux enfants délicieux jouer avec un chien enragé ; dans le troisième, un château magnifique habité et entretenu comme un galetas ; et ces deux contes portent en sous-titre l'un (Anarchie) l'autre (Socialisme). Pas de sociologie d'actualité dans le *Tueur de Grenouilles*. Ce petit sauvage, élevé en

pleine forêt, exerce sur les batraciens qui peuplent les mares de son domaine, tant sa faim, qui n'a d'autre nourriture, que son ressentiment atavique de mâle contre la femelle ; et quand il écorche les grenouilles, il massacre en esprit la femme qui lui a donné le jour, celle dont la trahison est cause que son père est emprisonné. Car le petit Toniot ne la surprit-il pas, une nuit, au clair de lune, gigoter comme une grenouille gigantesque entre des bras qui n'étaient pas ceux de son père et n'avertit-il pas le grand Toniot de décrocher son fusil ?... *Le Mortis* nous fait assister au trépas du dernier survivant de la peste en quelque Florence. Ce beau gentilhomme, le fléau l'avait épargné, mais l'épidémie des roses prodigieusement engraissées par la putréfaction humaine l'empoisonne sans misécorde. Lisez *La Panthère, Les Vendanges de Sodome*... Sous la magie d'un style adéquat à la pensée qu'il exprime (c'est vraiment dans les livres de Rachilde qu'il n'y a pas à distinguer la forme et le fonds), vous verrez ce que c'est qu'une imagination véritable. Vous sentirez l'idée fixe en notre auteur de ne pas devoir ses sujets et ses personnages à la nature, de les fabriquer elle-même au risque de tomber dans l'absurde... Que dis-je ? au risque de tomber !... C'est précisément là ce qu'elle cherche, et l'édition initiale du volume que je recommande s'appelle : *Le Démon de l'Absurde*...

Mais je corrige, puisqu'elle a corrigé. Si Rachilde

a trouvé l'absurde, et pas seulement dans ses *Contes et Nouvelles*, — ce n'est pas l'absurde qu'elle cherchait, mais l'impossible. L'*Impossible* ! nom que la désespérance moderne a donné à l'idéal. Les livres de Rachilde veulent l'impossible comme les enfants veulent la lune, et tous leurs héros peuvent dire avec Raoule de Vénérande : « — J'ai voulu l'impossible, je le possède... C'est-à-dire, non !... Je ne le posséderai jamais ! » Ils le poursuivent dans l'amour, dans la religion, dans l'art, et aussi sur des terrains où on ne le trouve pas davantage que sur le terrain sexuel et religieux et esthétique : sur ceux de la justice sociale et de la bonté et charité individuelles (voyez *Dans le Puits*). Ils constituent un effort, d'autant plus furieuv qu'il se sait vain, pour rejeter l'*action* et pour réaliser *le rêve*. Ces deux termes, dont l'opposition échafaude non seulement le chancelant édifice des *Hors Nature* [1], mais ce que Rachilde a le mieux bâti, il faut leur donner le sens dont Baudelaire les revêt dans un distique qui épigraphiera fidèlement l'œuvre rachildienne, si vous le mettez au présent :

Certes, je sortirai quant à moi satisfait
D'un monde où l'action n'est pas la sœur du rêve.

1. Première partie : *Le rêve de l'action* ; 2e partie : *L'action du rêve*, telle est la division de l'ouvrage. Entre vingt cris analogues d'Eric et Fertzen, aux minutes d'exaltation, je relève celui-ci : « J'ai fait de la nature le décor de ma volonté, et je suis hors d'elle, au-dessus, désormais, comme celui qui la peut changer selon ses visions. »

Baudelaire, voilà le vrai maître, le seul maître de notre écrivain. En appelant la Rachilde en gestation *Mademoiselle Baudelaire*, en disant de sa psychologie qu'elle « est dans le véritable esprit de Baudelaire », Barrès fut intuitif. Que de vérifications de la prophétie l'œuvre aujourd'hui écrite fournirait [1] ! Et ce n'est pas seulement le Baudelaire saturnien, orgiaque et mélancolique que nous y retrouverions, le Baudelaire romantique, mais le Baudelaire symboliste et idéaliste, celui qui a montré dans l'univers une *forêt de symboles* et celui qui nous emporte

Au-dessus des étangs, au-dessus des vallées,
Des montagnes, des bois, des nuages, des mers,
Par-delà le soleil, par-delà les éthers...

Imagination romantique et imagination symboliste, l'œuvre rachildienne a gravi marche à marche le calvaire baudelairien. Et M. Gaubert a

1. La métaphysique amoureuse de Raoule de Vénérande développe constamment des thèmes baudelairiens : le *Je hais le mouvement qui déplace les lignes*, le *Sois charmante et tais-toi* ou le *Car la beauté du corps est un sublime don.* Et Raoule, bien que n'appartenant pas, et au contraire, à la catégorie Sapho (non plus qu'aucune héroïne de Rachilde), se flagelle avec le fouet des *Femmes Damnées*.

Mais je dois dire qu'aucun de ces thèmes n'est annoncé, leur développement est spontané, inconscient, ils s'enchâssent d'eux-mêmes, et non pas parce que l'auteur a voulu citer Baudelaire, dans la psychologie de Raoule. Celui qui ne connaîtrait pas Baudelaire, l'œuvre de Rachilde imprégnée, saturée de baudelairisme ne lui apprendrait même pas que Baudelaire existe, et l'intérêt principal de cet étrange *Monsieur Vénus* réside précisément dans sa qualité de produit naturel.

raison de donner le magnifique poème du *Voyage*, ce testament dont tous les décadento-symbolistes ont été plus ou moins légataires à proportion de leur génie, comme la clef des héroïnes et des héros de Rachilde :

O Mort, vieux capitaine, il est temps ! Levons l'ancre,
Ce pays nous ennuie. O Mort ! Appareillons...
. . . .
Verse-nous ton poison pour qu'il nous réconforte !
Nous voulons, tant ce feu nous brûle le cerveau,
Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu'importe ?
Au fond de l'Inconnu pour trouver du nouveau !

Dévorés par la soif du nouveau, de l'inconnu : soif amoureuse, esthétique, religieuse, sociale, soif de volupté, d'art, de mysticité, soif de pitié, de justice non seulement envers les êtres humains, mais envers les animaux et envers les choses elles-mêmes... quoi d'étonnant que les protagonistes de cette œuvre se brisent la tête contre les barreaux de la prison derrière lesquels l'*Impossible* les appelle, cet idéal que la coupable imagination de leur créatrice leur fait toucher comme une réalité !

Parbleu ! cela nous va bien, à nous, gens positifs et raisonnables, de trouver qu'ils dépassent la mesure. Mais si nous étions jetés dans le monde par un souffle aussi puissant que celui qui les exhala, où n'aboutirions-nous pas nous aussi !...

VIII

La grande imagination romancière est, la plupart du temps, objective, et l'on se demande comme elle ferait pour ne pas l'être. Car le moi semble la seule chose qu'on ne puisse pas imaginer, puisque c'est la chose qui imagine. Ni l'auteur des *Misérables*, ni Dumas, Balzac ou Flaubert, ni Zola, Rosny ou Paul Adam ne se racontent et pas davantage ce récent Pierre Benoît que son prédécesseur Jules Verne. Or, ce n'est pas d'une autre que Rachilde nous entretient. Plus ou moins visible, mais toujours présente, nous l'avons jusque dans la Basine mérovingienne du *Meneur de Louves*. Nous l'avons dans les ouvrages assez nombreux, le *Mordu*, les *Hors Nature*, la *Sanglante Ironie*, l'*Heure sexuelle*, où, profitant des qualités mâles mêlées à son génie si nettement, si excessivement féminin, elle porte à s'y méprendre un costume et un caractère d'homme. Nous l'avons aussi — comme on a un contraire en connaissant son contraire, comme le blanc renseigne sur le noir, le dur sur le tendre, le jour sur la nuit, — nous l'avons dans certaines héroïnes qu'elle a bâties à son contrepied moral

et dont la plus caractéristique serait, s'il n'y avait pas la Laure Lordès de l'*Animale*, cette facile, cette faible Chrodielde esclave de l'homme parce qu'elle est l'esclave de ses sens, qui s'oppose à la chaste et hautaine Basine susdite. Et si l'on tient compte que non seulement, au positif ou au négatif, Rachilde est partout, mais que partout où elle est, elle est *véritable*, il n'y aura pas d'exagération à déclarer que le moins subjectif de ses romans, la *Tour d'Amour*, par exemple, contient davantage d'elle que cette George Sand mensongère a mis d'elle dans ses romans les moins objectifs : *Valentine* ou *Indiana*.

Cependant dans quelle catégorie de subjectifs la placerons-nous ? Fait-elle de l'autobiographie discrète à la manière d'*Adolphe* ou tapageuse à la façon de Huysmans ?

Ni l'un ni l'autre. Et même le mot d'autobiographie ne lui convient guère. Il lui conviendrait si un livre comme *Son printemps* ne constituait pas dans son œuvre une exception. Car l'héroïne de ce livre, qui figure la Rachilde de treize ans, prise dans son milieu périgourdin aux alentours de la première communion, n'est pas symbolique. C'est un personnage à peine interposé, genre héros du *Petit Chose*. Et qui vient conter cet épisode de jeunesse auquel la biographie d'Ernest Gaubert fait allusion en indiquant : « On voulut la précipiter dans un mariage de raison, on la fiança à quatorze ans par devant le curé. Elle ne

voulut rien entendre et essaya de se noyer dans la pièce d'eau entre les saules... » (Histoire racontée d'un mot, avec d'autres tentatives subséquentes... de substituer le rêve à l'action, dans la préface de *A mort*.)

Quant à *Dans le Puits*, ce n'est pas un roman, mais un ouvrage en marge des romans de Rachilde. Un chapitre de ses mémoires afférant à son existence au cours de la guerre. Une confession directe, mais si entière, qu'elle nous éclaire sur la mentalité des personnages par lesquels auparavant l'écrivain s'est confessée et montre l'étroitesse des rapports qui la lient à eux ou la profondeur de l'abîme qui d'eux la sépare. Il nous fait juger aussi à quel point le besoin de se divulguer fait partie de son tempérament et confirme à ce point de vue cette stupéfiante préface de *A mort*, que je viens de dire, et celle plus stupéfiante encore qui ouvre *Madame Adonis*...

Ces réserves faites, proclamons que l'existence agissante de Rachilde n'a rien à faire avec ses livres. Qu'elle a écrit le roman non de sa personne, mais de son esprit.

Car nous avons avec elle un être *qui vit réellement par l'esprit*. Le côté principal de son existence; j'entends celui qu'elle considère comme le principal, l'intéressant, ne se passe pas en actes mais en rêves. Un être *double*. Il n'y a pas qu'elle, et la théorie de l'homo duplex, fausse si on prétend en tirer la preuve du dualisme psychologique

de certains individus, devient légitime s'il s'agit de distinguer leur vie extérieure de l'intérieure. Bien des gens vivent par l'imagination une existence seconde. Ils se créent un monde où leur personnage évolue. Mais ce personnage reste insoupçonné jusqu'au jour où, malgré eux, ils le laisseront pénétrer dans leur vie quotidienne, commettant ainsi des actes, manifestant des sentiments, lesquels font dire à leurs familiers : « Qui aurait jamais cru cela ! » et habilitent le philosophe à déclarer avec un grand point d'exclamation : que l'homme est inconnaissable à l'homme !

Et s'il est constant que la femme soit un être encore plus mystérieux que son compagnon, cela ne vient pas (comme on a tendance à dire) de ce qu'elle serait plus que lui un être d'instinct. Mais cela vient d'abord de ce que, ayant moins de temps pour l'*action* que l'homme, elle a plus de temps que lui pour le rêve. Puis cela vient, d'une part, de ce qu'elle est plus incitée par les conditions que nos mœurs lui imposent à cacher son monde imaginatif, de ce qu'elle se trouve plus obligée de mentir que l'homme (de même que l'esclave est plus obligé au mensonge que le maître). D'autre part, de ce qu'elle est plus exposée que l'homme à laisser, malgré elle, pénétrer dans sa vie quotidienne le personnage que son rêve développe, qu'elle rumine incessamment, qu'elle lèche comme l'ourse son petit.

Le fait qu'elle vit des romans ne suffirait donc

pas à singulariser Rachilde. Qui ne cherche, pour peu qu'il ait l'esprit ingénieux, à se distraire par ses moyens propres ? Gourmont, expliquant un jour pour quelle raison sa critique s'est peu portée sur les romanciers contemporains, déclare qu'il ne connaît pas très bien leurs livres. — « Quand je veux lire des romans (je cite de mémoire), j'en écris. » L'indication est à retenir venant d'un esprit romancier qui offre tant d'analogie avec notre auteur. Mais, distraction à part, qui ne cherche à s'évader de sa réalité, à se faire le héros d'aventures satisfaisantes pour son intelligence, son orgueil, son ambition, sa sensualité ?

Tout enfant j'allais rêvant Koh Hinnor,
Somptuosité persane et papale,
Héliogabale et Sardanapale...

Seulement, quatre-vingt-dix-neuf pour cent des imaginatifs, le produit de leur imagination, même s'ils sont romanciers, ne sortira pas de leur tête. Ou bien ils le mettront en encre, mais après l'avoir expurgé ; et, disons le mot, car enfin presque toutes ces inventions sont à base de sexualité — l'avoir châtré.

Eh bien ! avec l'auteur de *Monsieur Vénus* et du reste, le centième cas s'est produit. Ses romans nous apportent la série des formes dont son imagination habille le personnage intérieur que voit vivre sa cervelle et ils apportent ce personnage en toute sincérité et vérité, nu et cru.

IX

De là le sang-froid, un sang-froid devant qui les bras vous tombent, de là, la simplicité avec laquelle l'œuvre de Rachilde étale le vice, le crime, le suicide, l'horreur, la folie. J'ai parlé d'un mot du *réalisme descriptif* de notre écrivain. J'entends ainsi sa capacité de reproduire fidèlement l'abondante réalité dont elle dispose. Cette faculté s'applique à sa réalité intérieure comme à celle du monde extérieur. Les sentiments et les idées qu'elle transpose en personnages, en faits, en objets, elle nous les donne tels qu'ils lui sont fournis. Mais ne tirez pas de mon explication des conséquences péjoratives. Pour enfanter « en sa verve puissante », comme dit Baudelaire, « des enfants monstrueux », Rachilde n'est pas un monstre. Le viol, le meurtre, commis sur des êtres symboliques, sur des sentiments, des idées pures, n'est pas une telle affaire...

Rentre dans le néant dont je t'ai fait sortir

pourrait dire le créateur à la créature, si sa créature se plaignait d'être assassinée. Et la parole

biblique : « Le Seigneur l'avait donné, le Seigneur l'a retiré, que le nom du Seigneur soit béni ! » convient à l'Elohim qui nous intéresse. Mais le meurtre spirituel, s'il porte sur des sentiments et sur des idées malsaines, coupables, l'appellerons-nous un crime ? Ne sommes-nous pas ici en matière de légitime défense ? Tuer, pour Raoule de Vénérande, pour Renée Fayor, pour la charmante Marguerite du *Dessous* et les autres, c'est étouffer un mauvais désir, ou laver une mauvaise action. C'est se repentir et quelquefois c'est éviter un péché. Est-ce une autre transposition symbolique que le catholicisme établit quand il inventa l'enfer, et la manière de Rachilde n'est-elle pas celle de ce moyen âge dont elle semble à certains moments une échappée ?...

Non ! la conception, à la regarder de près, n'est pas si extraordinaire. Cependant, voyons, monsieur ou madame, quand vous rêvez, quand vous imaginez, pour votre plaisir intellectuel ou sensuel, les aventures dont vous êtes le héros, ce n'est pas pour y mettre ce que vous trouvez dans votre existence quotidienne ? Mais quelque chose de différent, de tout à fait différent. Eh bien ! alors, plus vous serez de vie régulière et normale, plus vous aurez chance d'accoucher dans vos rêveries de bizarre et d'anormal. Plus vous êtes naturel, plus vous vous placerez *hors nature ;* plus votre journée agissante aura été

vertueuse et chaste, plus votre nuit imaginative se peuplera de vices et de luxures. Ou alors vous avez si peu d'imagination que ça ne vaut pas la peine d'en parler. — Voyons, tu ne diras pas non, hypocrite lecteur, mon semblable, mon frère ; sans quoi je te citerai (de mémoire encore) le mot d'un austère et même vertueux philosophe : « Je ne sais pas ce que c'est que l'imagination d'un gredin, mais je connais celle d'un brave homme, ce n'est pas quelque chose d'édifiant ! » — Or, Joseph de Maistre n'est pas né, que je sache, au Cros (arrondissement de Périgueux) dans les conditions rapportées supra ; il n'est pas venu à Baudelaire par la voie de Ponson du Terrail ; le souci de battre les records établis par l'Ecole décadente dans sa course à l'Impossible ne l'a jamais travaillé — et la *littérature* au pire sens de ce mot a une sérieuse responsabilité, c'est entendu, dans l'œuvre rachildienne. Cependant cette phrase perdue dans le premier roman de Rachilde, à propos d'une gaillarde de la race de ses futures Laure Lordès ou Chrodielde, est à méditer : « La jolie fille ne comprenait que la sensation vulgaire du toucher, du goût, l'*imagination est peu connue des gens vicieux.* » — Retenir le mot sensation *vulgaire :* le plus choquant que contiennent les romans de Rachilde répond à un désir violent d'éviter la vulgarité.

Comprenons maintenant que le symbole était

aussi indispensable à cette imaginative que son armure au chevalier d'avant la poudre à canon, et le masque contre les gaz au poilu, d'hier. Appelée... « par un décret des Puissances Suprêmes » à nous exposer les différentes solutions que la jeune fille et que la femme modernes donnent au problème de l'amour sexuel ; ayant à résoudre un problème essentiel pour la femme, le problème qui contient tous les problèmes de la femme, car il pose la question non seulement de son plaisir et de son bonheur, mais de sa dignité et liberté : la *question de savoir si elle continuera d'être l'esclave ou si elle deviendra l'égale de l'homme ;* ayant à dire des choses qui n'avaient jamais été dites ; incapable de ne pas dire la vérité et toute la vérité (voyez puisque les volumes à préface dont j'ai parlé ne se trouvent plus, voyez *Dans le Puits*), — comment Rachilde se fût-elle passée du symbole ? Quand il s'est agi, pour l'orgueilleuse qu'elle fut sur ses vingt ans, de protester contre les humiliations auxquelles la Société — et avant la Société : la Nature (voilà la source du hors naturisme de Rachilde) soumettent la femme, même si cette femme possède une intelligence, une volonté, une culture non de femelle, mais de mâle ; quand il s'est agi pour elle de réclamer au bénéfice de la femme supérieure un traitement autre que celui que l'*animale* se laisse infliger avec une servilité de chien battu, une pareille révoltée pouvait-elle présenter de façon directe sa personne et ses sen-

timents ?... Mais cette nécessité de l'anonymat, cette obligation que lui créait sa très périlleuse franchise, son instinct la lui avait apprise encore enfant, puisque ce nom de Rachilde, — nom d'un gentilhomme suédois moyen âgeux inventé par elle et dont elle faisait conter les aventures à la table tournante, alors que son milieu familial était avec elle la proie du spiritisme, — ce nom de Rachilde elle a commencé à en signer dès douze ans (plus d'une gazette périgourdine est là pour le dire) ses productions littéraires.

Le symbolisme de Rachilde, c'est sa pudeur et c'est son génie. Grâce au symbole, trait d'union entre son imagination étonnante et son réalisme presque aussi étonnant, Rachilde a pu nous donner quelque chose que nous n'avions pas encore depuis deux mille ans qu'il y a des femmes, et qui écrivent : *une femme*. Et une femme parfaitement normale sous des apparences singulières, une femme parfaitement saine en dépit des virus que la « littérature » et le bouleversement social lui inoculèrent, après les conditions dans lesquelles elle naquit et fut élevée. Une femme parfaitement digne par ses qualités et par ses défauts de représenter la femme ; la femme d'hier, d'aujourd'hui et, faites-y attention (voyez féminisme !) de demain : l'Eve qui continuera à tendre une moitié de la pomme à Adam, mais contre la moitié de sa carte d'électeur ! Grâce au symbole, Rachilde nous apporte sur la femme un document

comparable à celui que, sur l'homme, Stendhal nous a remis... — Oui, Stendhal, pas moins que cela ; et je me pique comme tout le monde de savoir ce que Stendhal nous a remis, — cependant qu'elle se place au premier rang de celles qui établissent que l'Art n'est pas le privilège de l'homme.

1919.

LA RENOMMÉE DE VERLAINE

LA RENOMMEE DE VERLAINE

La vie posthume de Verlaine, depuis le 6 janvier 1896, va aussi droite, aussi sûre, aussi aisée et favorisée que sa vie mortelle fut irrégulière, trouble, tourmentée, maudite... Chaque anniversaire nous le montre grandi en renommée et parti pour grandir encore. Il y avait « plus de monde » encore que l'an dernier à la cérémonie du Luxembourg et au banquet qui la suivit ; il y en aura davantage l'année prochaine, soyez-en certains. Car les admirateurs de Verlaine ne viennent pas (comme pour beaucoup de maîtres), d'un seul côté, mais de partout. De l'extrême droite à l'extrême gauche esthétique, cette Muse ne connaît point de réfractaires.

D'où vient une pareille unanimité ? Ce n'est pas une question de talent, car des poètes non moins grands, supérieurs même, ne réuniraient pas autour de leur buste — si l'idée prenait de rassembler leurs fidèles, — le quart des pèlerins qu'attire ce buste-ci. Mais, précisément, l'idée ne vient à personne de célébrer chaque année le jour où un Leconte de Lisle, par exemple, nous quitta...

Il ne résulte pas, non plus, cet accord, de ce que Verlaine serait un de ces génies tempérés, prudents, qui ont de quoi plaire à tout le monde parce qu'ils ne sauraient choquer personne. Non, certes ; l'œuvre chez lui, comme l'homme, sont plutôt en singularités vives et en excès qu'en norme et modération. Ne cherchez pas un style et des sentiments — sans parler des actes ! — aussi peu académiques que les siens.

Mais sa poésie bénéficie d'être celle qui imite le mieux l'art le plus accessible à l'âme comtemporaine.

> De la musique avant toute chose !
> De la musique encore et toujours !

Rien que cette formule était capable de lui acquérir un suffrage universel, si elle n'avait été qu'une formule ; mais Verlaine est le poète qui a mis le plus de musique dans ces vers ; qui a le mieux changé les mots en mélodie et en harmonie. Il est le plus musicien des poètes, comme Théophile Gautier le plus sculpteur. Son œuvre est musicale, non par passages comme en ont *filé* Racine, Lamartine ou Baudelaire, Elle est musicale constamment et systématiquement, si ce mot de système convient à un art aussi ailé, aussi aérien.

Mais oui on doit l'employer, car la poésie Verlainienne est le triomphe de la volonté artiste. Sa technique est musicale comme celle de Gautier plastique. Et son vers ne récite pas, il chante :

Les sanglots longs
Des violons
De l'automne...

Ou bien :

Ecoutez la chanson bien douce
. . . .
C'est vers les ramures grises
Le chœur des petites voix
. . . .
Cette âme qui se lamente
Et cette plainte dormante...
. . . .
L'inflexion des voix chères qui se sont tues
. . . .
Voix de l'orgueil ;un cri puissant, comme d'un cor

Et encore :

La cloche, dans le ciel qu'on voit,
Doucement tinte...

Etc., etc. Verlaine est une suite de « morceaux de chant », en dehors de *Romances sans paroles*, titre qui montre à quel point il fut conscient de ce que j'appelais son système et qu'il faut appeler aussi son instinct ; en dehors de ces *Romances*, ouvrage sinon le plus beau, en tout cas le plus parfait de ses ouvrages parce que c'est celui où il a le plus voulu fondre la poésie dans la musique...

Or, les musiciens les plus accrédités de l'heure

ont rendu hommage à l'hommage que Verlaine rendit à la divinité qu'ils servent ; et ce n'est pas seulement par le livre mais par la partition que son œuvre s'est répandue...

Ce qui explique aussi qu'il atteigne tant de gens, c'est que sa poésie manifeste les deux éléments moraux qui constituent la nature humaine. Elle les possède par égales quantités, tandis que chez les autres poètes l'un de ces éléments, quel qu'il soit, l'emportera de telle façon que l'autre n'apparaît guère. Chez Verlaine la tendance idéaliste et la tendance matérialiste existent, non point mélangées, se neutralisant, mais parallèles. Et il faut prendre à la lettre le mot de *Parallèlement* qui titre l'un de ses recueils. L'homme double (homo duplex) est un fréquent animal dans la vie quotidienne ; mais le poète double est un phénomène rare ; et peut-être que depuis Villon nous ne l'avions jamais vu. Or, Villon en fournit une simple esquisse ; chez Verlaine le portrait est accusé. Il a écrit les vers les plus libertins et luxurieux qui soient ; il a écrit les vers les plus chastes et les plus pieux qui soient. Il s'est élevé aussi haut que possible dans la sainteté ; il s'est enfoncé dans le péché aussi bas qu'un être humain puisse rouler. Ses accents charnels ne sont guère dépassables, guère égalables, ses élans de mysticité :

L'âme au septième ciel ravie
Le corps plus humble sous les tables...

Cet aller et retour perpétuel, il l'a accompli avec une sincérité entière. Or, la sincérité sentimentale, c'est la qualité à laquelle nous sommes tout à fait sensibles, en art, parce que nous la rencontrons rarement, vu que qui dit « art » dit « artifice ». Eh ! bien Verlaine a le don d'enclore une sincérité digne qu'on la nomme naïveté, ingénuité, dans l'artifice le plus pur...

Il y a des poètes qu'on admire, il y en a qu'on aime. Verlaine, c'est autre chose : *on le plaint.* C'est qu'il fait une figure qu'aucun poète n'était venu faire (sauf ce Villon à qui il nous faut souvent le comparer) figure d'humilié et de repentant. D'autres ont pu faire appel à notre pitié, mais nous ne la leur accordons que du bout des doigts. Car au milieu de leur tristesse, l'orgueil les assiste. S'ils sont malheureux, ils prétendent nous prouver que ce n'est pas de leur faute... Verlaine est tout nu. Il est dépouillé dans le malheur comme un enfant qui vient de naître ; et c'est dans ce sens que l'épithète de « pauvre » qu'il accole sans cesse à son nom doit, je crois, s'entendre. Pauvre Lélian ! Nous pensons bien à rechercher s'il mérite véritablement qu'on le plaigne. Les pires défaillances peuvent bien être à son actif ; non seulement nous ne lui demanderons pas de compte, mais encore nous trouverons excessives les peines qui lui furent infligées. Nous les trouverons d'autant plus excessives qu'il ne proteste point contre elles.

Et pourquoi si j'ai contristé
Ton vœu têtu,
Société
Me choierais-tu ?

Ainsi Verlaine nous paraîtra-t-il le seul poète qui ait véritablement souffert. Souffert humainement et non pas romantiquement, souffert comme un être semblable à nous et non pas comme un poète. Car son aventure est une aventure comme la vie quotidienne nous en montre, et non pas les livres. Elle est celle d'un homme assoiffé de bonheur familial et social, désireux de vivre calme et modeste dans l'amour de sa femme, de son enfant, de sa vieille mère, dans l'affection de ses amis et l'estime de ses chefs et qui a été rejeté de façon violente hors du cercle social et familial.

Le petit coin, le petit nid
Que j'ai trouvés !...
Les grands espoirs que j'ai couvés.

Il avait cependant « tout ce qu'il fallait pour être heureux » et il a tout perdu « par sa faute ».

Malheureux ! Tous les dons, la gloire du baptême,
Ton enfance chrétienne, une mère qui t'aime
La force et la santé comme le pain et l'eau...

Il a tout perdu par sa faute et grâce au vice le plus commun le plus controlable : *la boisson,*

comme l'on dit ! Voilà le schéma de l'aventure verlainienne ; voilà sous la poésie magnifique dont son génie a su s'habiller, voilà la nudité de Verlaine. Le vêtement est de la plus précieuse étoffe, de la coupe la plus savante et tous ceux qui ont le sens de la beauté l'admireront. Mais le corps est d'une réalité telle qu'il n'est pas indispensable d'être artiste pour que sa souffrance nous touche.

Ceci, en dehors d'autres raisons, suffit à expliquer que la renommée de Verlaine soit si grande et si certaine de grandir encore.

Janvier 1921.

TABLE DES MATIÈRES

MAYENNE, IMPRIMERIE CHARLES COLIN